خمسون في دائرة الضوء

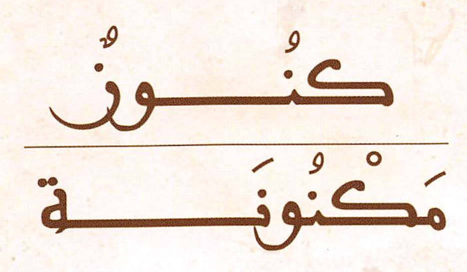
كُنوزٌ مَكْنُونَة

متحف الفن الإسلامي
MUSEUM OF ISLAMIC ART
DOHA-QATAR



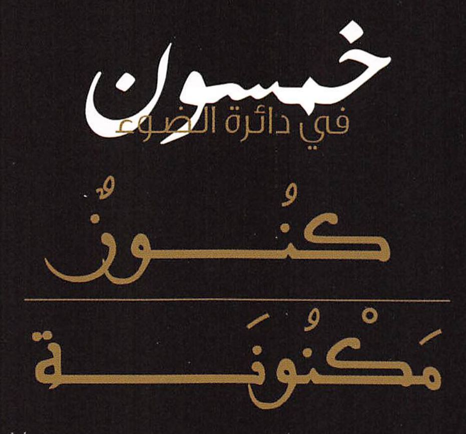
ISBN 978-99921-42-34-9
9 789992 142349
دار بلومزبري - مؤسسة قطر للنشر
BLOOMSBURY
QATAR FOUNDATION
PUBLISHING
مؤسسة قطر
Qatar Foundation
2010
الدوحة عاصمة الثقافة العربية
Al-Doha Capital of Arab Culture
QATAR MUSEUMS AUTHORITY

في دائرة الضوء



متحف الفن الإسلامي
MUSEUM OF ISLAMIC ART
DOHA-QATAR





من متحف الفن الإسلامي

في قطر

المقدمة بقلم

يواخيم غيرليخشس

ومساهمات من

كونستانتينوس هاتزي أنتونيو

يواخيم غيرليخشس

فراناك هيلووالا

كاثرين كالمكريان

صبا الكواري

ليزا مالكولم

جولز مك دفيت

شيخة النصر

سوزان ريس

ميشيل والتون

الترجمة إلى العربية

سلام شغري






دار بلومزبري- مؤسسة قطر للنشر
مؤسسة قطر، فيللا ٣، المدينة التعليمية
ص.ب. ٥٨٢٥
الدوحة، قطر
www.bqfp.com.qa

الطبعة الأولى عام ٢٠١٠

نشر هذا الكتاب بالتعاون مع هيئة متاحف قطر

الترقيم الدولي ١٠: ٢-٣٣-٤٢-٩٩٩٢١
الترقيم الدولي ١٣: ٢-٣٣-٤٢-٩٩٩٢١-٩٧٨

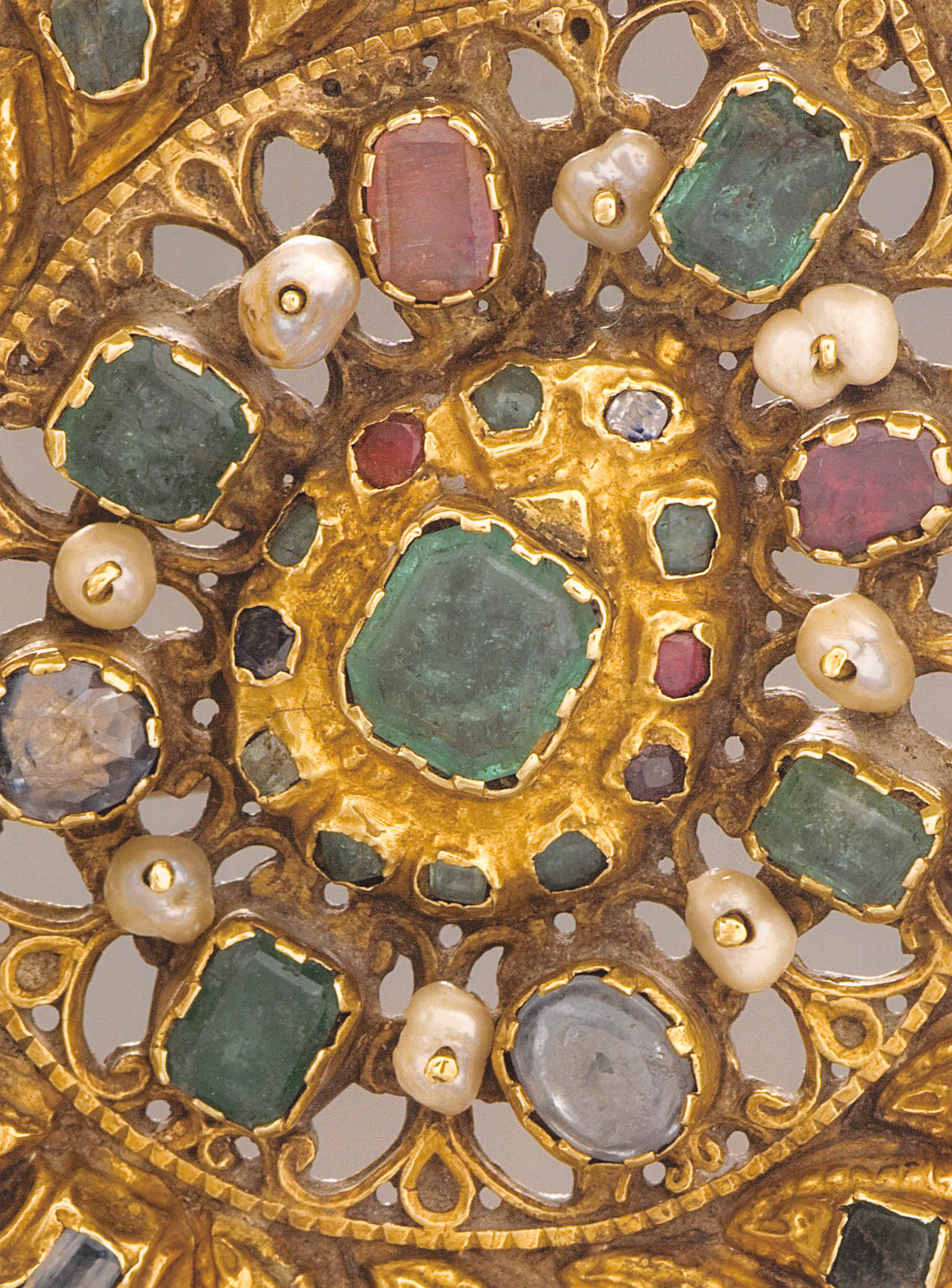
تصميم طارق الدبسي
تمت الطباعة في إيطاليا

طبع هذا الكتاب كجزء من احتفالية
الدوحة عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٠
تشكر هيئة متاحف قطر اللجنة الثقافية المنظمة لاحتفالية الدوحة عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٠
ووزارة الثقافة والفنون والتراث لدعمهما ومساندتهما
مع شكر خاص
لسعادة الشيخة الميَّاسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني
رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر

ونشكر أيضًا خالد علي للمساعدة الإعلامية
وأمل سعدي شريف للمساعدة في الأبحاث
وأسامة الصاوي ورولا الشيخ للمساعدة في التدقيق اللغوي

تصوير ماركوس البلاوس وسارة لوك
باستثناء الصفحات ٦-٧، ٦٢-٦٣، ٩٢-٩٣ و١٠٩: نيكولاس فيراندو
الصفحات ٩، ١٤،٣٣،٧٤-٧٥ و٩١: لويس لامرهوير، بادن
الصفحات ١٢، ٢٦، ٦٥، ٩٨ و١٠٥: كونستانتينوس هاتزي أنتونيو
الصفحة ٢٧، صورة: (MT27600) .D.R متحف الأقمشة والفنون التزيينية في ليون، فرنسا
الصفحة ١٠٧: أمين أحمد ديبان
الصفحة ٢٩: أوليفر واتسن
الصفحات ٣٤-٣٦ و١١٧، الصور والرسوم: سوزان ريس

Line drawings (p.117): Jug (MW.600.2010): Christie's, London, "Art of the Islamic and Indian Worlds," 6 October 2009, Sale 7751, Lot 31, pp. 26-8 (courtesy of William Robinson).
Bowl (MW.156.2000): Christie's London, "Islamic Art and Manuscripts," 11 April 2000, Sale 6281, Lot 263, pp. 126-8 (courtesy of William Robinson).
Candlestick (MW.241.2004): Sotheby's London, "Islamic and Indian Art: Oriental Manuscripts and Miniatures," 29 April 1992, Lot 52, p. 30 (courtesy of Sotheby's).







محتويات

افتتاحية

فتح متحف الفن الإسلامي في قطر، الذي صمّمه المهندس المعماري الشهير «أي إم باي» أبوابه للزوار في ديسمبر ٢٠٠٨، حيث تعرض صالاته الثماني عشرة مجموعة من المقتنيات الدائمة يصل عددها إلى ٧٥٠ قطعة، تعكس حيوية ورقي وتنوع الفنون الإسلامية.

تتناول معروضات الطابق الثاني عددًا من المواضيع الرئيسة المهمة مثل فن الخط، الذي يعتبر من أهم أشكال التعبير الفنّي في العالم الإسلامي إضافةً إلى النماذج النباتية والهندسية والأشكال الفنية، كما يضم إنجازات العلوم الإسلامية التي تعكسها الأدوات الفنية والعلمية. أما الطابق الثالث فيدعو الزائر إلى رحلة عبر الزمن تبدأ في القرن السابع الميلادي، بداية عصر الإسلام، وتسافر به عبر القرون وصولًا إلى أوائل القرن العشرين، فيجوب من خلالها أصقاع الأرض من إسبانيا غربًا إلى الصين شرقًا.

تركز رسالة المتحف على تعزيز فهم الإنجازات العظيمة التي قدمتها الثقافة الإسلامية للعالم من خلال الأعمال الفنية الرفيعة المستوى، كما تدعم التعليم البصري من خلال برامج الفنون الإبداعية والمحاضرات والمطبوعات المتنوعة وخصوصًا ما يستهدف منها الأطفال والشباب والمدرّسين. يشجع مركز التعليم التابع للمتحف الطرائق التعليمية التي تعزز دور المتحف الرئيس في التواصل مع الزوار على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم لتطوير الثقافة المعرفية وإغنائها. أما مكتبة المتحف فتُعنى بالتركيز على مواضيع الفن والعمارة الإسلامية.

ورغم أن مجموعة مقتنيات المتحف المتنامية يومًا بعد يوم، والتي تزيد حاليًا على ٤٥٠٠ قطعة، لا تعتبر أكبر مجموعة للفن الإسلامي في العالم، إلا أنها فائقة الأهمية، فالكثير من قطعها البديعة لم تعرض في الصالات بعد، كما أن القطع الجديدة التي يتم اقتناؤها بانتظام تضيف الكثير إلى مجموعة التحف الرائعة الحالية. يعتبر كتابنا هذا جزءًا من مساهمتنا في فعاليات الدوحة عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٠، وفيه نسلط الضوء على أكثر من ٥٠ قطعة من أنفس القطع الفنية التي لم تُعرض من قبل ولم تُنشر معلومات عنها سابقًا. كما نحرص على التذكير بالتزام متحف الفن الإسلامي في قطر بإيصال هذه الكنوز إلى العالم وتعريفه بها.

الشيخة الميّاسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني
رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر







مقدِّمة

ينطبق القول المأثور «العين ترى ما تعرف» على متحفنا الذي يسعى إلى تسليط الضوء على جمال وحيوية وتعقيد مجموعة المقتنيات التي يضمها بين جدرانه؛ بهدف الوصول إلى فهم أعمق للبعد التاريخي الذي تمثّله هذه القطع.

ها نحن من جديد في متحف الفن الإسلامي في قطر نواجَه بالسؤال: هل نجحنا في عرض أهم قطع مجموعة مقتنياتنا في صالات المتحف الدائمة أم أن هناك المزيد من السحر الذي لم يُمط عنه اللثام بعد؟ في الواقع ونظرًا لكميّة الكنوز التي جُمعت وأخذت في النمو اعتبارًا من عام ٢٠٠٨ فقد أصبح من المستحيل القول إن المعرض الدائم يعرض حاليًا أهم القطع.

ولهذا السبب فإن هدف «كنوز مكنونة» هو تعريف الناس على القطع المميّزة والمهمة التي لم يرها العالم بعد. يركّز هذا الكتاب الشامل على مواضيع عدة يتعرّف القارئ من خلالها على أكثر من ٥٠ قطعة فنية مصنّفة وفقًا لسياقيها الزمني والموضوعي.

ونرجو من خلال إعادة تشكيل الأبعاد التاريخية لهذه القطع الفنية، ولو جزئيًا، وتوفير لمحات حول آلية صنعها واستخداماتها وترجمة نصوصها، أن نبث الحياة في هذه القطع من جديد ونقدمها للزوار.

كما وُضع في الاعتبار أيضًا التركيز على الروابط بين القطع الجديدة وتلك الموجودة في المعرض الدائم؛ وذلك لتقديم صورةٍ أشمل. فعلى سبيل المثال: القطع الخزفية الثلاث المصنوعة في إزنيق والتي يضمّها هذا الكتاب تتكامل مع قطع أخرى تشبهها موجودة في المعرض الدائم. وهي جميعًا تؤكد انتشار وأهمية هذا النوع من الخزف الذي اضطررنا إلى عرض مجموعة صغيرة منه فقط نظرًا لضيق المكان. وتعتبر صورة الملك القاجاري فتح علي شاه (الذي حكم ما بين ١٧٩٧-١٨٣٤م) مثالًا آخر للعلاقة التي تجمع بين قطع هذا المعرض وقطع المجموعة الدائمة، حيث تمكن رؤية صور اثنين من أبنائه الكثر في صالة الدولتين الصفوية والقاجارية وهي إحدى صالات المعرض الدائم.

معارض قليلة فقط تلك التي تناولت الخشب كمادة وموضوع لها، ومن هذا المنطلق فإن الكتاب يركّز على خمس عوارض خشبية يبلغ طول الواحدة منها حوالي ستة أمتار، وقد كانت جزءًا من سقف الجامع الكبير في قرطبة، (La Mezquita بالفرنسية) الذي يعود تاريخ بنائه إلى القرن العاشر الميلادي. أما ما بقي من أطرها الملوّنة فيقوّض فكرة استخدام الخشب أحادي اللون في الغالب. كما ينطبق الكلام نفسه على عارضة خشبية أحدث نسبيًّا عُثر عليها في الأندلس، تحمل تزيينات بشرية، منها صورة لشخص ينفخ في بوق صيد.

وإضافةً إلى السرد الغني الذي يقدّمه الخشب كمادة فإن هذه المجموعة تضم قوس قنطرة باذخ



النحت يحمل بقايا لونية، على شكل بوّابة من شمال إفريقيا. شهدت هذه المنطقة، في كثير من النواحي، تميز وروعة الفن الأندلسي بعد الاستقلال وعزل آخر حكّام بني نصر عن حكم غرناطة عام ١٤٩٢م. ورغم الاعتقاد بأن القوس قد صُنع في المغرب ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر، إلّا أن هناك شبهًا واضحًا بينه وبين الأعمال الخشبية التي صنعت في أوائل العهد المريني الشمال إفريقي (١١٩٦-١٤٦٥م).

ومن القطع التي يضمّها هذا الكتاب قطعة قماش رائعة صغيرة الحجم وجدت في إسبانيا الأموية (انظر الصورة)، يعود تاريخها إلى العام ١٠٠٧ وتعاصر العوارض التي عُثر عليها في قرطبة. وهي تصوّر صراعًا بين حيوان خرافي وأرنب برّي- وهو عنصر فنّي مملوء بالرمزية الإمبراطورية التي شاع استخدامها إبّان حكم الخلافات. هذه القطعة هي جزء من ثوب مطرّز بالحرير، ويعرض في متحف الأقمشة والفنون التزيينية في ليون في فرنسا قطعة كبيرة من الثوب ذاته.

تشكّل الأنسجة جزءًا مهمًّا من مجموعة مقتنيات متحف الفن الإسلامي. لكن نظرًا لحالتها ولبعض العوائق المتعلقة بحفظ القطع وصيانتها فإنه يتعذر إخراج الكثير من هذه القطع من المخازن لعرضها في معارض عامة، أو يمكن لها أن تعرض لفترات محدودة فقط. هذا هو بالضبط حال الأنسجة المنغولية الوارد ذكرها في هذا الكتاب والتي تضم ثوبًا وقبعة وزوجًا من الأحذية.

تعتبر صيانة وترميم القطع الفنية في المتحف من القضايا المهمة التي يأتي الكتاب على ذكرها، وخاصة تلك التي تُعنى بمواد الأنسجة والخشب. فمثلًا: أظهرت عملية الصيانة الدقيقة التي أجريت على العارضة الخشبية المصنوعة في إسبانيا العديد من التزيينات والأشكال البشرية إضافةً إلى بقايا التصاميم الملونة.

يعالج المعرض عملية إعادة إحياء بعض الأنماط الفنية في الفترات اللاحقة؛ وذلك من خلال عرض بعض القطع الزجاجية والمعدنية المصنّعة على الطراز المملوكي. تحاكي هذه القطع، التي انبثقت من الشرق وأوروبا في القرن التاسع عشر، مصابيح مسجد متدلية تعود إلى القرون الوسطى، مصنوعة من الزجاج المطلي بالمينا أو النحاس.

كما توجد مجموعة أكبر من القطع الخزفية الإسبانية من «مانيسيس» تبرهن على العلاقة المتينة بين



الفنون الإسلامية والأوروبية. ورغم أن هذه القطع قد صنعت في فترات لاحقة بتفويض مسيحي بعد انتهاء الحكم الإسلامي لإسبانيا، إلا أنها ظلت تحمل آثارًا تقنية ونمطية ذات طابع فني إسلامي.

إن مجموعة المخطوطات الدينية التي يضمّها المعرض تشمل مصحفين على درجة كبيرة من الاختلاف: أولهما مصحف إلخاني كبير يعود تاريخه إلى أواخر القرن الثالث عشر، والثاني مصحف من الهند جُمع في مجلّد واحد. كما تضم المجموعة كتاب الصلاة العثماني المدعو «دلائل الخيرات» والذي يعود إلى العام ١٨٠١م، وشهادة حج مميّزة طولها حوالي سبعة أمتار تعود إلى الحقبة التيمورية (القرن الخامس عشر الميلادي).

ومن مجموعة الأسلحة الإسلامية الواسعة سيف وخنجر من الهند نضمهما هنا. يوجد على نصلي السيف والخنجر شعار يؤكد ارتباطهما بالإمبراطور المغولي العظيم «شاه جهان» (الذي حكم ما بين ١٦٢٨- ١٦٥٧م).

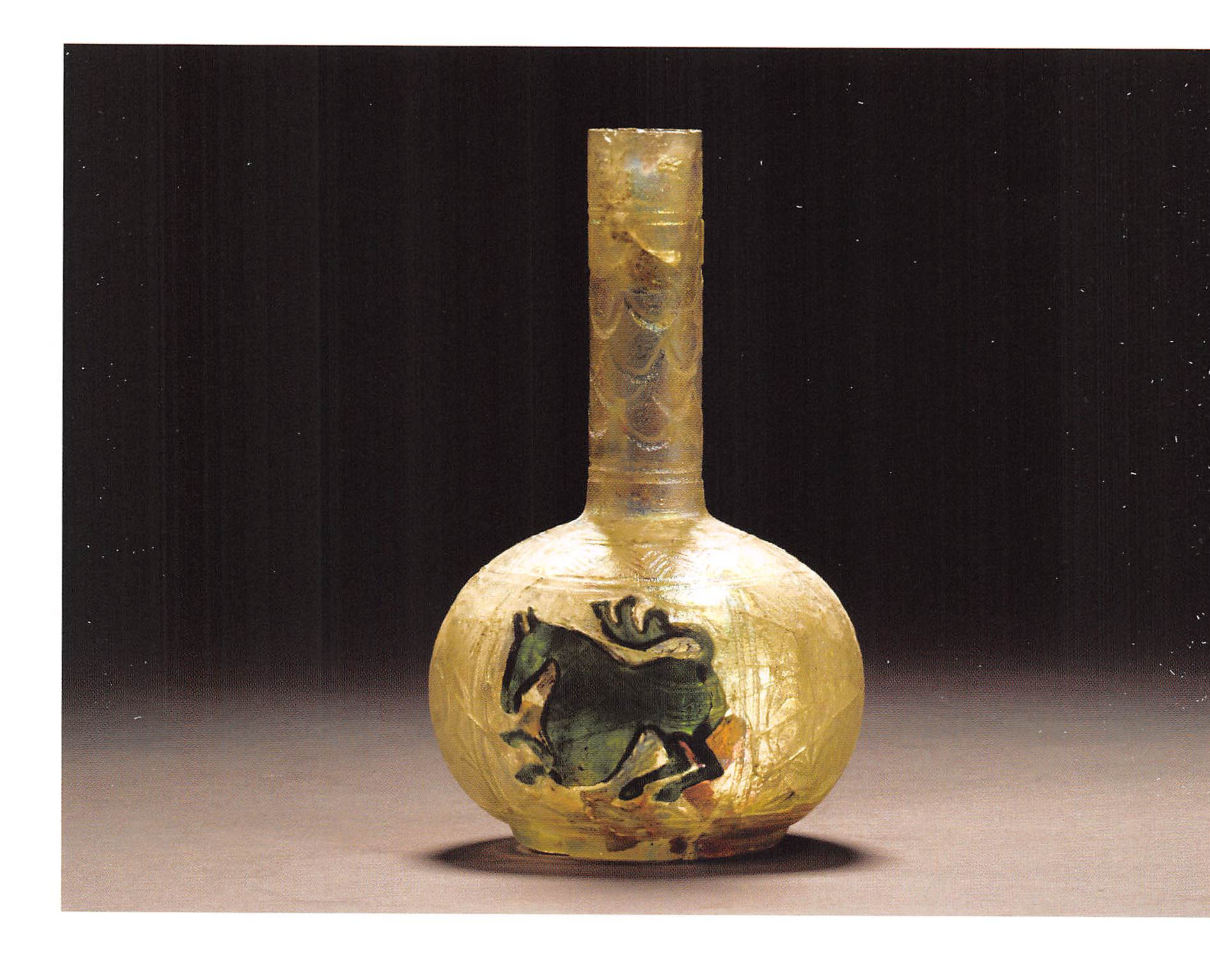
غالبًا ما تصل القطع ذات الأهمية الفنية والتاريخية العالية إلى يد المرمم بحالة هي أبعد ما تكون عن الكمال، وهذا هو حال المشغولات المعدنية التي وصلتنا من سوريا والعراق وإيران والتي صُنعت في القرون الوسطى، ما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، حيث لوحظ زوال التكفيت الفضّي الكثيف الذي كان يزيّنها. تساعد الرسوم هنا على إيضاح، أو على الأقل، تحديد بعض المشاهد مثل مشهد لاعب البولو.

تتمتع القطع الفنية التي يضمها المعرض والكتاب بتنوعها، أولًا: من ناحية المواد التي صُنعت منها، والتي تشمل الخزف والزجاج والخشب والعاج والورق والأحجار الكريمة، وثانيًا: من حيث تنوعها الإقليمي والزمني. لكن هناك قاسمًا مشتركًا واحدًا يجمع بينها كلها ألا وهو كونها كلها أمثلة استثنائية وفريدة من نوعها.

د. يواخيم غيرليخشس
أمين متحف الفن الإسلامي في قطر


Brocard





قنينة

إيران

القرن التاسع- العاشر الميلاديان

الدولة العبّاسية

زجاج منفوخ مع نقوش تزيينية بأسلوب القطع

ارتفاع القطعة ١٧,٢ سم

GL.515.2009

يصور الزجاج الذي يعود إلى بداية عصر الإسلام التطور الذي حصل في صناعة الزجاج، وهو الأمر الذي تبرزه هذه القنينة التي تحاكي في شكلها الأشكال الرومانية القديمة. يُعتقد أنها كانت تستخدم في الحمّام لحمل ماء الورد. وقد استخدمت فيها تقنية إضافة طبقات لونية متباينة من الزجاج لتحديد ملامح وشكل القطع وهي نفس التقنية التي استُخدمت في صناعة زجاج الكاميو في الإمبراطورية الرومانية في القرن الأول قبل الميلاد.

وبخلاف زجاج الكاميو التقليدي الذي تُغطى فيه الآنية كليًّا بلون آخر متضارب، فإن طبقات الزجاج في هذه القنينة قد تم تنفيذها بإضافة حواشٍ صغيرة من الزجاج المصهور إلى جسم الآنية. مكّنت هذه التقنية البسيطة الصانع من الانتهاء من صنع الآنية الزجاجية في أيام بعدما كان يمضي شهورًا في صناعتها. وقد استخدمت تقنيات مشابهة في نقش الكاميو لكشف ألوان الزجاج الأساسية بهدف تعزيز وتحديد صورة ظليّة للتصميم. ومن الألوان المتضاربة الشائعة الاستخدام في هذه الفترة: الأخضر الزمردي والأزرق الكوبالتي والأصفر الكهرماني.

تغطي القنينة تصميمات مقطعة بخطوط، وكما هي الحال في الآنية الزجاجية غير الملونة الأخرى فقد كانت هناك مقارنات كثيرة بينها وبين الأواني المصنوعة من الكريستال الصخري المقطّع. تتألف معظم الزخارف المقطّعة من عناصر هندسية وتجريدية مع ظلال مستعرضة وأنماط حرشفية رائعة محفورة على عنق القنينة. وقد اتخذت الحواشي الملونة المحفورة أشكال أحصنة.

أما الحيوانات المنمنمة فهي أشكال نموذجية للزجاج المزيّن، وهي تصور في معظمها أرانب برّية وأسودًا وطيورًا. أما تصوير الأحصنة فهو من الأمور النادرة. على الدورق تستدق



ذيـول الأحصنة لتنتهـي بأشكال سعفية، أمـا الظلال المنقوشة فيمكـن مقارنتهـا بمثيلات لها احتـوت أشـكالاً حيوانية نقشت علـى قوارير معروضة في المتحف البريطـاني ومجموعة ديفيد، وكلتاهما تدلان على أصول غرب آسيوية أو إيرانية. ومن الغريب وجـود حصانين آخريـن في الفراغات المنتشـرة بين الحواشي، وقد حفر الحصانان على القنينـة مباشرةً، لكن تتعذّر رؤيتهما بوضوح بفعل عوامل الزمن.

يتمتـع الزجاج بقدرته على البقاء دون تغير لقرون طويلة، لكـن بعض العوامـل كدفن القطـع قد يـؤدي إلى تحلـل المادة كيميائيًـا. أما تعرض هذه القنينة الطويـل لظروف غير مواتية فقـد نجـم عنه بعض التقـزح اللوني الـذي يبدو علـى جزئها الخارجـي. أما الآثار الشبيهة بقوس قـزح فهي نتيجة لانعكاس الضوء على طبقات تعرّضت طويلاً لعوامل الطقس مما أثّر على الزجاج وأدّى إلى تساقط بعض طبقاته على شكل رقائق.

ومن المفارقـات أن تكسّر الزجاج في بعض الأماكن يعطي نوعًا من التدرج اللوني الجميل مما يدفع ببعض جامعي التحف إلى دفع مبالغ أكبر مقابل قطعة متهالكة من الزجاج.

(Bass et al., 2009; Carboni and Whitehouse, 2001; von Folsach, 2001; Whitehouse, 2001). *M.W.*



قنينة

إيران (على الأغلب)

القرن العاشر الميلادي

الدولة العبّاسية

زجاج منفوخ مع نقوش تزيينية بأسلوب القطع

ارتفاع القطعة ٢٢ سم

GL.514.2009

إن غياب القطع المدفونة المؤرخة إضافةً إلى خواص الزجاج التي تجعل منه مادة قابلة للتدوير، وتشابه الأشكال والتزيينات التي استخدمت في العالم الإسلامي، كل هذه الأسباب مجتمعة جعلت من تحديد عمر ومكان صنع هذه القوارير أمرًا صعبًا ومحبطًا. فقد استنتج بأن هذه القطع قد صنعت في إيران بسبب بعض التفاصيل النمطية الصغيرة كالأخاديد الموجودة على قاعدة القنينة والمعالجة الخاصة التي خضعت لها حافتها المسطّحة. كما عُثر على بعض الأواني التي تحمل هذه العناصر التصميمية بين اللقى الأثرية لبعض المدن الإيرانية التي ترجع للقرون الوسطى مثل: نيسابور وسرجان والري وسيراف وقصر أبو نصر.

الزجاج غير ملون تقطعه خطوط عميقة مما يجعله يحاكي الكريستال الصخري الذي شاع استعماله في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين. يعكس الزجاج الحائل اللون التقاليد القديمة التي استخدمت الزجاج كبديل للأحجار الكريمة الصلبة، مثل السلطانيات الزجاجية التي استخدمها الأخمينيون، والتي لوحظ استخدامها للمرّة الأولى من قبل الرسل والسفراء العرب الذين صُوروا على الدرج الشرقي للأبادانا في بيرسيبوليس وكذلك في نقوش المدفن الملكي في نقشي رستم.

وقد صنعت التزيينات ذات القطع المائل بحفر الزجاج السميك بواسطة عجلات دوّارة صنعت بأحجام ومواد متفاوتة (معدن أو حجارة) وبمساعدة الطين الكاشط. ورغم أن هذه التقنيات قد استخدمت منذ الأزل إلا أن تصميم القنينة هو إسلامي صرف؛ فشكلها نموذجي ومعروف في مصر وآسيا الوسطى كما أن المعالجة النمطية للإبل فيها غير دقيقة وذات تأثيرات غريبة.

تزين الإبل، التي كان البدو يطلقون عليها اسم «هبة الرب»، جسم هذه الآنية. قَدَّمَ الجمل، ولا يزال، فوائد جمّة للإنسان وهو يعتبر من أهم وسائل النقل لاحتماله ظروف الطقس الصعبة، لذا فقد حلّ محل العجلة وكان وسيلة النقل المعتمدة في الصحراء حتى بدايات القرن العشرين؛ حيث بدئ باستخدام الآليات ذات العجلات ومحركات الاحتراق. وتكمن أهمية الصورة في إبرازها للدور الذي لعبته قوافل الإبل في تجارة المسلمين في العصور الوسطى.

(Bass et al., 2009; Carboni and Whitehouse, 2001; Curtis and Simpson, 2010; von Folsach, 2001; Kröger, 1995). *M.W.*





جزء من بلاطة فسيفسائية أرضية

العراق
(سامرّاء على الأغلب)

القرن التاسع الميلادي

الدولة العبّاسية

قالب وزجاج فسيفسائي

٣١،٦ x ١٨ سم

GL.513.2009

الزجاج الفسيفسائي هو تقنية صهر شرائح من عيدان الزجاج بالحرارة لصنع شكل واحد، والذي هو صفيحة مسطحة من الزجاج. يعتبر استمرار تصنيع الزجاج الفسيفسائي في الفترة الوسطى من الحكم الإسلامي أمرًا غريبًا: نظرًا لما يتطلبه إنتاج كميات كبيرة منه من صعوبات ووفرة في أعداد العمّال. قبل البدء باستخدام الزجاج المنفوخ في القرن الأول الميلادي، استخدم الزجاجون الزجاج الفسيفسائي لصنع المجوهرات والأثاث وتكفيت الجدران والأواني. لكن سرعان ما بدأ إنتاج الزجاج الفسيفسائي بالتراجع عند بروز إمكانية صنع أشكال متنوعة من الزجاج بواسطة النفخ، فندرت رؤيته اعتبارًا من أواخر القرن الرابع الميلادي. لكن استمر الناس في استخدام الزجاج التزييني المصنوع بتقنيات أخرى بديلة، الأمر الذي تشهد عليه مئات القطع الخزفية الزجاجية والعروض الكبيرة للوحات الجدارية التي تعود إلى الفترة البيزنطية والتي عُثر عليها في قيسارية.

وفي القرن التاسع الميلادي بُعث الزجاج الفسيفسائي من جديد؛ حيث تم استخدامه في تزيين القصور. عند اكتشاف قصر الجوسق الخاقاني، الذي بناه الخليفة المعتصم في سامرّاء ما بين عامي ٨٣٦-٨٤٢ م، عُثر على أجزاء وبلاطات جدارية مصنوعة من الزجاج الفسيفسائي. وخلافًا للبلاطات المكتشفة الرقيقة الأخرى التي استخدم الملاط في تثبيتها على الجدران، فإنه من المعتقد أن هذه البلاطة قد صُنعت خصيصًا لتثبّت على الأرض، تبرهن على ذلك غلظتها وبطانة الزجاج الغنية المضافة إليها. تعطي البطانة الزجاجية التي تغطي القاعدة الحجرية انعكاسًا ضوئيًا ذا تأثير مذهل.

يعتقد أن هذه البلاطة هي جزء من تشكيل أوسع وليست مجرد قطعة تزيين صغيرة منفردة. ونظرًا لإمكانية تدوير الزجاج واستخدامه لأكثر من مرة، كان الناس يبحثون عن



قطعه الكبيرة في القصور المهجورة ويصهرونها لاستخدامها من جديد، مما يجعل من هذه القطعة مثالًا استثنائيًا ومهمًّا.

تُعدّ الأرضية الزجاجية جزءًا لا يتجزأ من قصة بلقيس ملكة سبأ حين قامت بزيارة الملك سليمان. والتي توجد تفاصيلها في كتاب «قصص الأنبياء» الذي يعود إلى القرن الحادي عشر الميلادي، وملخص القصّة هو:

«رغب الملك سليمان أن يتخذ بلقيس زوجة له، لكن هذا الارتباط أخاف الجن الذين اعتبروا أن زواجًا كهذا من شأنه أن يثمر أبناءً قادرين على استعباد الجن للأبد. فأشاعت الشياطين أن بلقيس هي واحدة من بنات الجن وأن لها قدم حمار، وأن شعرًا كشعر الماعز يغطي ساقيها. داخل قصره كان سليمان قد أمر بتركيب أرضيات زجاجية توحي بوجود الماء. عندما طلب الملك من بلقيس الاقتراب من المكان، حسبت الملكة أن الأرضية الزجاجية بركة ماء فرفعت دون تفكير طرف ثوبها كي لا يبتل عند اجتياز البركة المزعومة. ورغم أن حيلة سليمان أفلحت في إثبات أنه لم يكن لبلقيس قدم حمار، إلا أنه يُقال إن شعرًا كثيفًا كان يغطي ساقيها فعلًا، مع أنّهما لم تكونا كساقي الماعز لحسن الحظ. ووفقًا للقصص الشعبية فقد حلّ مزيل الشعر المشكلة وتزوج الملك من الملكة».

(Carboni and Whitehouse, 2001; Al-Kisa'i, 1978; Pritchard, 1974; Wightman, February-May 1990). *M.W.*







جزء نسيجي من كفن القديس إليعازر

إسبانيا

حوالي ١٠٠٧ م

الدولة الأموية

حرير التافتة على خلفية من الجلد

٧ × ٧,٥ سم

TE.150.2007

يأتي هذا الجزء من قطعة نسيج حريرية مطرّزة، يُعتقد أنها قُدّمت هدية من هشام الثاني خليفة قرطبة إلى وزيره عبد الملك حوالي عام ١٠٠٧ م، وهي تعرف باسم «كفن القديس إليعازر».

يتألف العنصر التصميمي الكامل للنسيج، الذي أُخذ منه هذا الجزء، من حزم تتعاقب فيها أشكال أبي الهول مع صائدي صقور يمتطون أحصنتهم ونسور بأجنحة مفتوحة موضوعة ضمن دوائر على شكل إطارات خرزية أو ما يطلق عليه باللاتينية اسم «باليا روتاتا». تتناوب هذه الحلقات النمطية، التي أثبتت البراهين أن جذورها جاءت من بغداد في القرن الثامن الميلادي، مع رصائع نجمية أصغر منها حجمًا، وفيها نسور تطبق بمخالبها على أرانب برية.

الجزء الظاهر هنا يمثّل إحدى هذه الرصائع الصغيرة، حيث ينتمي هذا النوع من التصاميم لتقليد فني شاع استخدامه في منطقة الشرق الأوسط، يصور حياة القصور. وقد انطلقت صور المطاردات الأميرية - مثل الصيد بالصقور - من إيران في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام، وزاد انتشارها مع انتشار الإسلام وأصبحت أسلوبًا فنيًا عالميًا نجح في اجتياز الحدود بطريقة فاقت انتشار فن تصوير الأيقونات الدينية.

وقد توزعت عدة أجزاء من النسيج الأصلي على مجموعات متعددة، لكن القطعة الأساسية منه توجد في متحف الأقمشة والفنون التزيينية في ليون في فرنسا. ومثلها مثل غيرها من القطع المهمة التي أتت من العالم الإسلامي الغربي فقد نُقلت القطع الحريرية الأندلسية إلى أوروبا الغربية وخُزنت كآثار مسيحية مقدسة. إن رعاية وملكية هذه القطع الفاخرة كانت دليلًا على السلطة في أوروبا خلال العصور الوسطى ويُعتقد أن هذه القطعة المنسوجة كانت جزءًا من مجموعة الذخائر الدينية التابعة لمزار القديس المسيحي إليعازر.

ورغم الاعتقاد بأن المُطرزين المهرة من أهالي ألمرية هم من أبدع صنع هذه القطعة المنسوجة، إلا أن مدن قرطبة ومالقة وإشبيلية وأليكانتي كلها اشتهرت بورشها للنسيج أيضًا.

أمكن تأريخ هذه القطعة المنسوجة بسبب وجود نقش كتابي على حزام أحد صائدي الصقور الموجود داخل إحدى حلقات النسيج الكبيرة. الكلمة المكتوبة هي «المظفّر» وهو لقب كان يُطلق على عبد الملك. وقد مُنح هذا اللقب بعد نصر عسكري مؤزّر على جيوش التآلف المسيحي بقيادة الكونت القشتالي سانشو غارسيا عام ١٠٠٧م.

(Burns, 2004; L'Institut du Monde Arabe, 2000-2001). *J.M.* and *K.C.*





عارضة منحوتة من خشب الشربين من جامع قرطبة الكبير

إسبانيا (قرطبة)

النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي

الدولة الأموية

خشب الشربين المنحوت والمطلي

١٥ x ٢١ x ٥٦١ سم

١٥ x ٢٢ x ٥٦٥ سم

WW.135.2009
WW.136.2009
WW.137.2009
WW.138.2009
WW.139.2009

وجدت هذه **المجموعة** من العوارض في جامع قرطبة الكبير في إسبانيا (انظر يسارًا) الذي يُعتبر أهم أثر إسلامي في الغرب.

نحتت كل عارضة بطريقة النحت البارز على مستويين يغطيان السطح الكامل للجوانب الثلاثة الظاهرة، كما زُينت بعض العوارض بحزم منحوتة ومتشابكة وزُين بعضها الآخر بحزم تحوي رسومًا وعناصر طبيعية كالأغصان المتشابكة وأكواز الصنوبر وبراعم الورد. وقد كانت هذه العوارض تُطلى بالألوان، ولا تزال بعض الآثار اللونية المتعددة تبدو ظاهرةً للعيان على سطحها. ويبدو أن العارضة الواحدة كانت تمتد على طول الممر، وتفصل بين الواحدة والأخرى مسافة تقرب من ٧٥ سم من كل جانب.

ومن النادر العثور على عناصر معمارية خشبية أصلية محفوظة بشكل جيد تعود إلى تلك الفترة المبكرة. والسبب يعود إلى تأثّر الخشب بالنار وعوامل الزمن إضافةً إلى رغبة الناس في إعادة استخدامه لأغراض مختلفة.

نشأت إسبانيا الإسلامية، أو ما يطلق عليها بلاد الأندلس، بعد توحد جيوش العرب والبربر تحت حماية الخلافة الإسلامية، حيث حطّت رحالها في إسبانيا في ١٩ يوليو ٧١١م (١٨ رمضان ٩٢هـ). وقد حكمت مناطقها حكومة إقليمية تأسست باسم الخلافة الأموية في دمشق.

وعندما أطاح العباسيّون بالأمويين عام ١٣٣هـ (٧٥٠م)، فرّ آخر أفراد السلالة الحاكمة إلى شبه الجزيرة الأيبيرية حيث تولى حكم الأندلس باسم عبد الرحمن الأول.

تمت أعمال البناء في جامع قرطبة الكبير على عدة مراحل واستمرت من ١٦٩هـ (٧٨٥/٧٨٦م) حتى ٣٣٧هـ (٩٨٧/٩٨٨م) برعاية مجموعة من الأمراء والخلفاء الذين تعاقبوا على بناء الجامع.

وتفترض بعض المصادر أن فاتحي قرطبة اتفقوا على





مشاركة العبادة مع السكان المحليين المسيحيين في كنيسة سانت فنسنت التي كانت أكبر كنيسة في المدينة، محوّلين نصف الكنيسة إلى مسجد. وتتابع المصادر القول إنه بعد إعلان عبد الرحمن الأول قرطبة عاصمة له، قام بشراء النصف الثاني من البناء وبدأ ببناء الجامع الكبير. يقول بعض المفكرين إن هذه القصّة ملفّقة ومرتبطة بالعلاقات بين السكان الأصليين وحكّامهم المسلمين، لكن من الجائز أيضًا أنه تم اللجوء إلى هذا الحل نظرًا لقلّة أماكن الصلاة إضافة إلى تطبيق سياسة التوفيق بين الأديان والمعتقدات التي اتبعها كل من الإنجيليين والحكّام المسلمين.

بعد التوسعات والتغييرات المهمّة التي أجريت على مسجد عبد الرحمن، تمت إضافة ١١ ممرًّا و١٢ فسحة إضافية، قام ببنائها الأمراء والخلفاء الذين تولوا الحكم من بعده وهم عبدالرحمن الثاني والثالث والخليفة الحَكَم الثاني الذي يُقال إن أول مرسوم أصدره بعد توليه الخلافة عام ٣٥١هـ (٩٦٢م) كان توسيع الجامع الكبير ليستوعب أعداد المسلمين المتزايدة. وقد أضيفت قاعة ذات أعمدة لها نفس حجم القاعة الأساسية وزينت رؤوس الأعمدة بتيجان رائعة ودُعم السقف بعوارض مصنوعة من خشب الشربين الذي تم استيراده من شمال إفريقيا بأثمان باهظة نظرًا لعدم توفره في المنطقة.

(Dodds, 1992; Fletcher, 1992; Khoury, 1996). *J.M.*





بوق صيد

صقلية أو جنوب إيطاليا

القرن الثاني عشر الميلادي

الفترة النورماندية (على الأغلب)

عاج منحوت من ناب فيل مع مسامير نحاسية

٥١,٢ سم

IV.11.1998

يحتوي بوق الصيد هذا، والذي عُثر عليه في صقلية أو جنوب إيطاليا في القرن الثاني عشر الميلادي، على شريطين من النحت. يحمل الشريط الأول نقشًا كتابيًّا عربيًّا واضحًا كُتب بالخط الكوفي مما يدفع إلى التفكير بأن القطعة قد صنعت في منطقة ساد فيها النفوذ الثقافي الإسلامي مثل صقلية النورماندية التي شاع فيها استخدام اللغة العربية. وهو واحد من أبواق الصيد النادرة التي تحمل كتابة عربية.

يعتبر هذا البوق المصنوع من عاج الفيل والمستخدم في رحلات الصيد، من القطع المرتبطة بالحضارة والثقافة الأوروبية وهو يرتبط خصوصًا بالقصيدة الفرنسية الملحمية أغنية رولاند «شانسون دو رولان»، التي يُجرح بطلها رولاند جرحًا قاتلًا خلال معركة رونسيفو فيستخدم أنفاسه الأخيرة للنفخ في بوقه. ولكن قوة النفخ تتسبب في تصدّع البوق قبل أن يلفظ رولاند أنفاسه. ولابد أن ارتباط الأبواق الثقافي مع أوروبا كان قويًّا إذ تظهر قوائم جرد الكثير من الكنائس الأوروبية وجود أبواق الصيد كجزء من مقتنياتها.

وعلى العكس من ذلك فليس هناك ذكر لأبواق الصيد في المصادر الإسلامية في القرون الوسطى كما لا توجد أبواق صيد ذات منشأ محدد في العالم الإسلامي. لكن يوجد حوالي ٨٠ بوق صيد، منها ما يحمل تزيينات ذات جمالية إسلامية أو أنها صنعت في مناطق متأثرة بالثقافة الإسلامية.

كما أن هناك القليل من الأمثلة التي تظهر فيها أبواق الصيد في الفن الإسلامي مثل العارضة الخشبية الإسبانية الموجودة ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامي والتي يعود تاريخها إلى القرن الحادي عشر الميلادي، والتي تظهر أشكالًا بشرية وحيوانية ضمن مشهد للصيد يضم صيادًا ينفخ في بوق. (انظر صورة العارضة الخشبية ص ٣٤-٣٥).

وبحكم وظيفتها الرئيسة كأداة تستخدم في رحلات



الصيد فغالبًا ما رافقت الأبواق المشاهد التصويرية المرتبطة بالصيد مثل الحيوانات أو الصيادين والمحاربين في بعض الحالات.

تصور المشاهد البشرية على الشريط التزييني العلوي المحفور صيادين أو محاربين، يمتطي العديد منهم الأحصنة وهم مشغولون بممارسة رياضات متعددة أو ربما وهم يخوضون معركة. وقد كانت هذه المشاهد شائعة على نطاق واسع في الفن الإسلامي. تشمل هذه الصور شخصًا يحمل سيفًا ودرعًا وآخر يضع تاجًا على رأسه مع قوس وسهم، وفارسًا يحمل حربة. كما تحوي صورة شخص يلبس رداءً إسلاميًا ويمتطي حصانًا مع صقر يجثم على يده اليسرى. كما يُعد مشهد الأسدين اللذين يهاجمان ثورًا من العناصر الفنية الشائعة في الفن الإسلامي. هناك، على سبيل المثال، العارضة الخشبية الإسبانية التي تعود إلى القرن الحادي عشر وتحوي رسمًا مشابهًا.

ربما كان لهذا البوق في وقت من الأوقات حزامان من السبائك النحاسية، حزام تحت كل شريط من النقوش كما تدل الآثار الباقية عليه. وربما تكون الحزمتان المعدنيتان هما مكان تثبيت طوق تعليق البوق وقد تكونا أضيفتا إليه لاحقًا.

(Shalem, 2004; Rosser-Owen, 2004). *F.H. and S.R.*



عارضة خشبية منحوتة

إسبانيا

القرن الحادي عشر الميلادي

الدولة الأموية

خشب منحوت ومطلي، أصباغ على جص

٣٤,٥ x ٣٨,٥ x ١٤٤ سم

WW.141.2008

نحتت هذه العارضة من قطعة خشب واحدة، وقد وجدت في إسبانيا في القرن الحادي عشر الميلادي وتعود إمّا لأواخر الفترة الأموية أو الفترة التي تلتها مباشرة والتي يُطلق عليها اسم فترة «ملوك الطوائف» وهي مرحلة تعاقب فيها على الحكم العديد من الملوك الذين حكموا لفترات قصيرة.

ورغم نجاة الكثير من العوارض الخشبية في الأندلس من هذه الفترة، إلّا أن هذه العارضة مختلفة عن الأخريات من حيث طريقة التزيين. فبدلًا من العناصر النباتية التجريدية أو النقوش الكتابية التي استخدمت في العوارض الأخرى، زُينت هذه العارضة بالأشكال البشرية والحيوانية التي كانت شائعة في تزيين أنواع أخرى من القطع الفنية مثل قطع العاج المحفور التي تعود إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين والتي عُثر عليها في منطقة البحر الأبيض المتوسط.

تعرّضت هذه القطعة في الماضي لخطر الحشرات الداهم التي هاجمت جزءها الخلفي. ومن حسن الحظ أنها ظلت متماسكة ونجحت في التغلب على عوامل الزمن، وخصوصًا الجزء المنحوت منها.

تصور التزيينات الحيّة أشكالًا مرتبطة بعناصر الصيد وتشمل: صيادًا ينفخ في بوق، وهو نوع من الأبواق العاجية المستخدمة في رحلات الصيد، وغزالًا يجري، وصيادًا يحمل حربة، وكلب صيد يهاجم خنزيرًا بريًّا عند قدميه، وأسدًا يهاجم ظهر ثور (الصورة على الصفحة المقابلة) وصيادًا آخر مع كلب صيده. معظم الأشكال موجودة داخل قوس ناتئ. تلعب الزخارف النباتية دورًا مهمًّا في التصميم؛ فهي تلتف حول الأشخاص والحيوانات وتمتد إلى المناطق الخارجية من الأقواس الناتئة.

أما الشخص الأول الموجود على يسار الصياد فله أهمية خاصة، فبالإضافة إلى خصل شعره الملتفة السوداء والخطوط القاتمة التي تحدد وجهه ووجنته الحمراء، يبدو هذا الشخص وهو يمدّ إحدى يديه تحت ذراعه الأخرى ويظهر ثوبه القصير كما تظهر أصابعه المحددة بالطلاء القاتم. وأهم ما تبرزه الصورة هو بوق الصيد الذي يحمله باليد الأخرى والذي يعتبر أداة أوروبية صرفة.

إن وجود البوق في نقوش العارضة هو ما يميّز هذه



القطعة الفريدة، إذ إن أبواق الصيد ظهرت في عدد قليل فقط من القطع الإسلامية. وعلى العكس من ذلك فإن الكثير من أبواق الصيد ظهر في الفن الأوروبي سواء كان دينيًّا أم علمانيًّا. الأمثلة القليلة الموجودة تشمل صورًا على طبق فضي مذهب عُثر عليه في وسط آسيا ويعود للقرنين التاسع أو العاشر الميلادي. وصندوقًا من العاج على الطراز التصويري الفاطمي يعود للقرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين ويمثل رجلاً معممًّا ينفخ بما يعتقد أنه بوق صيد، وشمعدانًا برونزيًّا يعود للقرن الثالث عشر.

وقد أظهرت عمليات الترميم الدقيقة بعض التفاصيل المهمة على الجزء المحفور من العارضة. تدل بقايا الطلاء على أن التزيينات المحفورة غُطيت بالجص ثم طليت بالتيمبرا. وفي بعض الحالات تم تنفيذ التفاصيل النحتية على الجص بدلاً من نحتها على الخشب كما تدل الرصائع البنية المستديرة الموجودة على الأقواس.

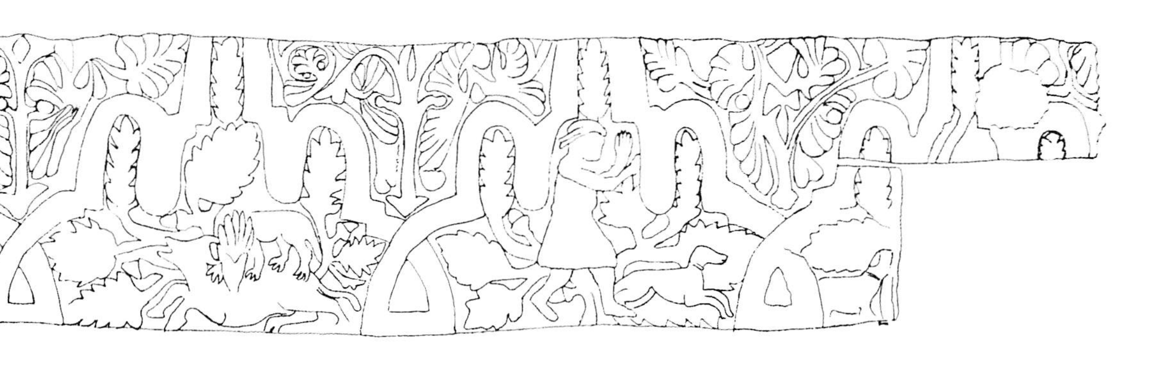
توجد بقايا لأصباغ زرقاء وحمراء لا تزال مرئية في الخبايا السميكة للجزء المحفور الذي يشكل خلفية العارضة. يبدو هذان اللونان محددان بوضوح، فلقد استخدم اللون الأحمر في الخلفية داخل كل قوس أمّا اللون الأزرق فقد استخدم على الخلفية الخارجية خارج الإطار المعماري.

وقد تلاشى الكثير من ألوان العارضة وتحولت إلى اللون البني الباهت بفعل عوامل الزمن والطقس. لكن الفحوصات المخبرية أظهرت وجود ألوان أخرى مثل البني المائل للاحمرار الذي استخدم لتلوين الحيوانات والخلفيات المملوءة التي تناثرت فيها أوراق الشجر. كما استخدم الأخضر بشكل رئيس لتلوين التفاصيل النباتية، والأسود والأبيض لتحديد حواف الأجزاء النباتية والأقواس والأشكال البشرية والحيوانية مثل الشعر وملامح الوجه.

ومن المثير للاهتمام وجود آثار ذهبية على الأقواس (ظهرت تحت التكبير الشديد).

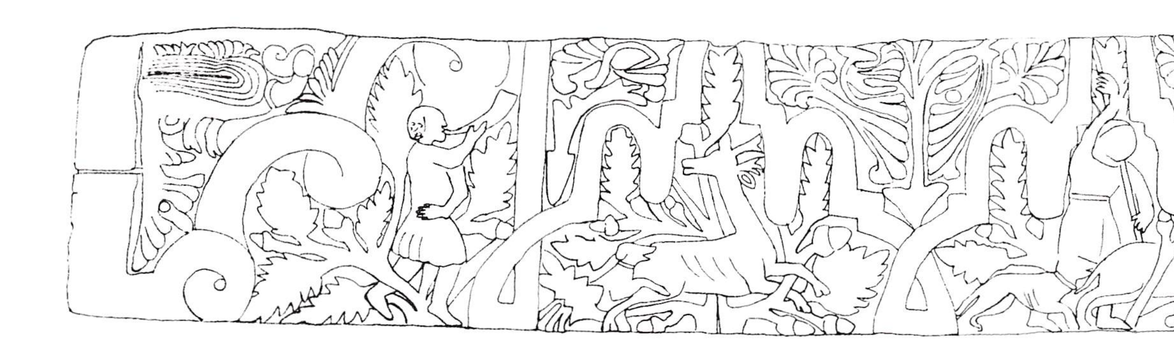
(Shalem, 2004; Rosser-Owen, 2004; Christie's, 2008). *S.R. and F.H.*





يكشف الرسم تفاصيل العارضة التي تصعب رؤيتها على القطعة نفسها. تشمل هذه التفاصيل: قرون غزال يجري وصيادًا يغرس حربة في حيوان تحته، والذي يبدو وكأنه خنزير بري، وذيل ومخالب أسد يقفز على ظهر ثور. يظهر الرسم أيضًا التوظيف المنظوري المعقد الذي استخدم ضمن حيّز محدود. يبدو هذا واضحًا في الطريقة التي تمت فيها إضافة أوراق الشجر أمام





الحيوانات والأشخاص وورائهم. أما التصميم المورق الموجود خارج السياق المعماري فيبدو أكثر دقة ونمطية خصوصًا إذا ما قورن بأوراق الشجر الأكثر طبيعية الموجود ضمن الأقواس الناتئة. يبدو هذا الشكل وكأنه يصوّر أوراق وثمار شجرة البلوط، وربما كان الغرض منه تمثيل غابة بلّوط أوروبية.



إبريق

العراق على الأغلب (الموصل)

بتاريخ ٦٣٧هـ
(١٢٣٩-١٢٤٠م)

الدولة الزنكية أو الإلخانية

برونز محفور ومكفّت بالفضة والذهب

الارتفاع ٣٠,٧ سم

MW.600.2010

اعتبرت القطع الفنيّة المُكفتة بالنحاس والبرونز، والتي صُنعت في الدولة الإسلامية ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلادي، من أكثر القطع أناقةً وترفًا حيث أقبل الحكّام والأثرياء على اقتنائها. من المرجح أن يكون الإبريق قد صنع في العراق والشمعدان في سوريا والسلطانية في إيران. ورغم اختلاف المنشأ إلا أنها كلها تتمتع بمستوى عالٍ جدًّا من الحرفية وبراعة التصنيع ومراعاة التفاصيل الدقيقة. تحوي القطع الثلاث نقوشًا لابتهالات دينية كما أن الإبريق يحمل أيضًا توقيع صانعه مع تاريخ الصنع.

يمكن للتصاميم المطبقة على المشغولات المعدنية أن تكون غاية في التعقيد، لذا فقد استخدمت معادن الفضة والذهب والنحاس كمواد مكفتة لتعزيز وإيضاح التصميم من خلال التباينات اللونية للبرونز الأصفر أو للقاعدة النحاسية. ولطالما استُخدم نوع من المعجون الأسود ليشكّل خلفية تساعد على إبراز التصاميم والألوان. وقد كانت هذه المعادن تُثبّت على الآنية بواسطة طرقها داخل تجاويف سطحية قليلة العمق ممّا كان يسهّل عملية نزعها أو سقوطها بمرور الوقت لكي يُعاد استخدامها لاحقًا. يبدو هذا الأمر واضحًا في هذه القطع الثلاث التي كانت في الماضي مثقلةً بالتكفيت المعدني، لكن ما بقي منها اليوم هو تلك التصاميم المنقوشة الرائعة مع بقايا طفيفة من التكفيت الفضيّ والذهبي والنحاسي التي تجعل من العسير رؤية هذه التصاميم بوضوح. تظهر الرسوم المنقولة عن الإبريق والشمعدان والسلطانية الموجودة على الصفحة ١١٧ بعض تفاصيل التصميم الأصلي.

أما مهد هذه التقنية الفنية فقد كان مدينة الموصل، شمال العراق، التي انطلق منها هذا النوع من المشغولات إلى الغرب، وقد كان لهذا النمط الفني الفريد تأثير ملموس على المشغولات الفنية التي صُنعت بتكليف من حكّام الدول الأيوبية





شمعدان

سوريا على الأغلب

القرن الثالث عشر الميلادي

أواخر حكم الدولة الأيوبية أو أوائل حكم الدولة المملوكية

نحاس أصفر محفور ومكفّت بالفضة والنحاس الأحمر

الارتفاع ٣٨,٥ سم، القطر ٣٤,٥ سم

MW.241.2004

والمملوكية والإلخانية في المنطقة، والتي شملت سوريا ومصر والعراق وإيران. كان هذا الإبريق الموصلي الطراز الموقّع من قبل حسين الحكيم بن مسعود الموصلي، مثقلًا بالتطعيمات المعدنية كما حُفرت عليه تصاميم متنوعة ومعقّدة منها صف من الأشكال البشرية والحيوانية والابتهالات المكتوبة بخطيّ الكوفي والنسخ. أما أهم ما يميّز هذا الإبريق فهو وجود سلسلة مؤلفة من أربع رصائع كبيرة تحوي كل واحدة منها مشهدًا ملكيًّا. تحوي الرصائع الصغرى مشهدًا لشخصين في وضعية الجلوس مع تفصيلات في غاية الدقة والروعة. أمّا معظم التكفيت المستخدم في تزيين الإبريق فقد اندثر باستثناء التكفيت الفضي المستخدم في تشكيل الوجوه والأجساد المتوضعة تحت المقبض مباشرة. وقد نُقشت تفاصيل العينين والأنف والفم والشعر بدقّة على قطعة من الفضة لا يتجاوز عرضها خمسة ملليمترات.

هاجم المغول الموصل عام ١٢٦١ م، وبعد الغزو بدأ الحرفيون الموصليون في صناعة الأواني المكفّتة بتكليف من الأيوبيين. ورغم محاولاتهم للمحافظة على أسلوبهم الموصلي إلا أن بعض تأثيرات الجهة التي كلّفت بالعمل بدت في النقوش الكتابية في هذه الفترة (انظر الملحق ص ١١٦-١١٧). من المرجّح أن يكون هذا الشمعدان قد صُنع في أواخر الفترة الأيوبية أو أوائل الفترة المملوكية ويحوي ثلاثة إهداءات كتابية منقوشة موجهة إلى مالك القطعة المجهول حيث كُتب أحدها بخط النسخ والاثنين الآخرين بالخط الكوفي. تظهر الحرفية العالية للصانع من خلال التصوير الفردي لكل شخص على حدة، ببراعة فنية مميزة. أهمّ سمات الشمعدان إفريزٌ مؤلف من تسعة فرسان يمتطون أحصنتهم ويحيطون بهيكل القطعة. يمثّل الفرسان محاربين مسلمين ومسيحيين أثناء معركة لهم تجلى فيها تنوّع الدروع والعتاد والقبّعات والتفاصيل المعقّدة للسروج، وتصوير الحركة المتمثّلة في الرايات المرفرفة.









سلطانية

إيران (بلاد فارس)

القرن الرابع عشر الميلادي

الدولة الإلخانية

نحاس أصفر محفور ومكفّت بالفضة والذهب ومادة سوداء مركّبة

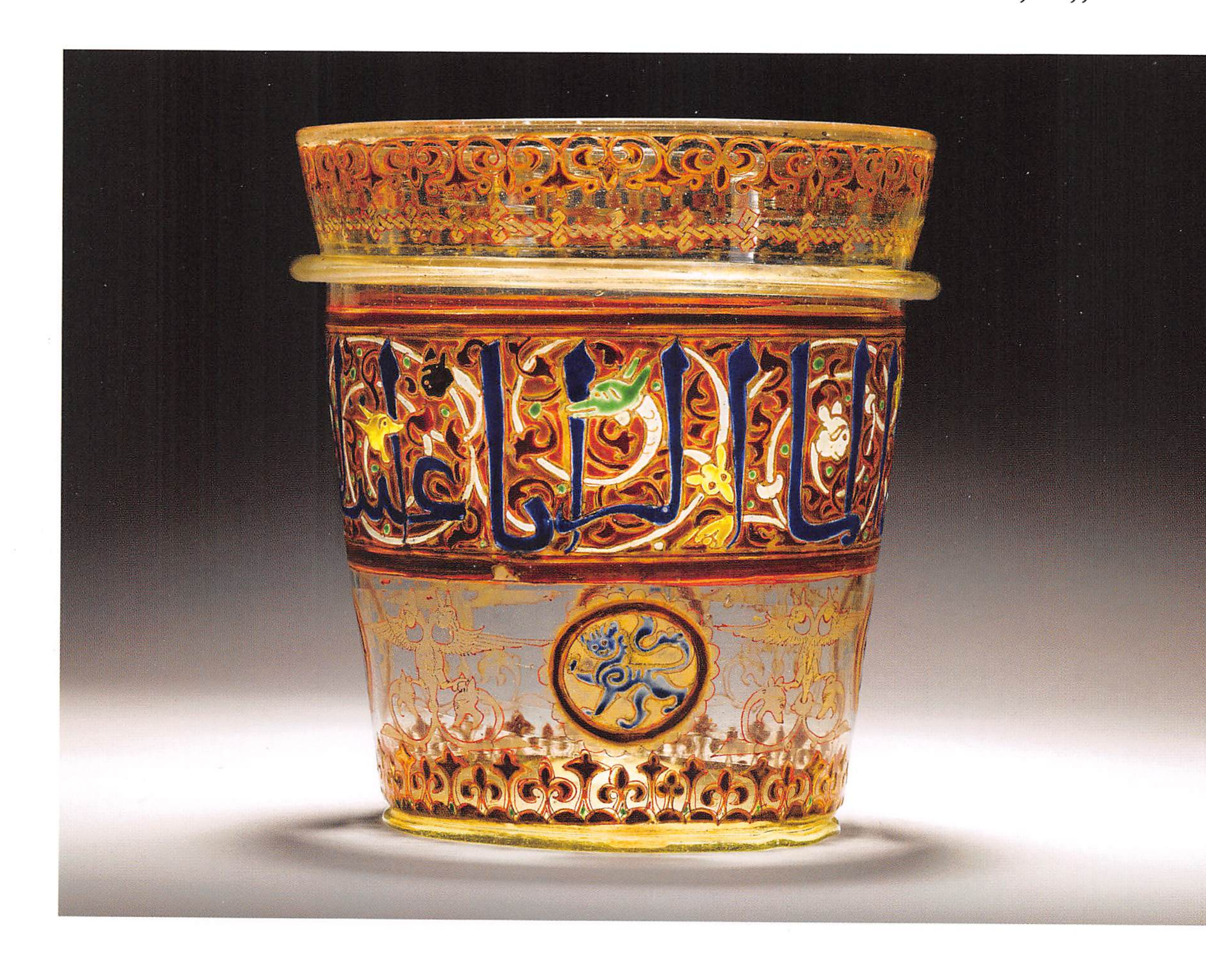
الارتفاع ١١,٨ سم
القطر ١٧,٨ سم

MW.156.2000

ضمّت مدينة فارس الإيرانية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر مدرسة لإنتاج المشغولات المعدنية. تظهر هذه السلطانية التراكيب التقليدية المفصلة للنمط الفارسي من المشغولات المعدنية الذي تأثر بالتصوير المخطوطي الإلخاني المعقد الذي ساد في تلك الفترة. تحوي السلطانية تفاصيل مشهدية وعناصر بشرية كثيرة تشمل إفريزًا مؤلفًا من أشخاص يسيرون في موكب وامرأة تجلس في هودج ومحاربين وصيادين ولاعبي بولو وحيوانات وتصاميم كثيفة من الأرابيسك. أما أرق أجزاء السلطانية فهو التكفيت الذهبي الظاهر في حراب الصيادين الطويلة والذي لا يزيد سُمكه على ٠,٢٥ ملم. وقد وضعت مادة سوداء أيضًا على الخلفية لإبراز ألوان المعادن، رغم أن الأجزاء المكفّتة الوحيدة الباقية هي تلك التي تحيط بالحافة. أمّا أغرب ما في هذه السلطانية فهو أنها مزينة كليًّا حتى قاعدتها وأجزائها الداخلية. أضف إلى ذلك مستوى الحرفية الرفيع الظاهر في أجزائها الخارجية مما يجعل من هذه السلطانية قطعةً استثنائية فريدة.

(Allan, 2002; David and McBride, 1993; Ward, 1993).
L.M. and S.R.





دلو

مصر أو سوريا

أواسط القرن الرابع عشر الميلادي

الدولة المملوكية

زجاج مطلي بالذهب والميناء

الارتفاع ٢٢ سم، القطر ٢٠ سم

GL.516.2009

نظرت أوروبا القرون الوسطى بعين التقدير إلى روعة وجمال الأواني الزجاجية الفاخرة التي وصلتها من البلاد الإسلامية مثل هذه القطعة الغنية بالتزيينات والتي تعتبر فريدة من نوعها بتعدد ألوانها وروعة تنفيذها.

وقد أثبتت اللقى الأثرية، التي وُجدت على شكل قطع كاملة أو مجزأة، انتشار الأواني المطلية بالذهب والميناء حتى إنها وصلت إلى بريطانيا العظمى. يعود سبب احتفاظ القطع بأشكالها الكاملة إلى حرص الكاتدرائيات والمزارات الدينية على تخزينها كذخائر مهمة وكذلك لتناقلها من جيل إلى جيل عن طريق الإرث إلى أن وصلت لتكون جزءًا من مقتنيات الأسر الملكية. وقد قطع هذا الدلو المملوكي المطلي بالذهب والميناء رحلةً طويلةً وصل فيها إلى أوروبا وإلى منزل روثتشيلد تحديدًا قبل أن يقوم متحف الفن الإسلامي في قطر بشرائه.

وهو يعتبر من القطع النادرة نظرًا لوجود أربعة دلاء زجاجية أخرى فقط مشابهة له في العالم، وقد استخدمت في صناعته الطرق التقليدية المعروفة في صناعة الزجاج مما ساعد على التثبت من أصالته. ورغم الجدل الدائر حول عمر هذا الدلو إلا أن تركيب قاعدته المعدنية المميز ومقارنتها بتصاميم المشغولات المعدنية الأخرى، يرجحان أن يكون قد صنع في أواسط القرن الرابع عشر الميلادي. كان الدلو يستخدم لغسل الأيدي قبل وبعد الطعام؛ فالنقش الكتابي الموجود عليه هو نفس النقش الذي وُجد على سلطانيات غسل الأيدي النحاسية المستديرة القاعدة. ومن المثير للاهتمام الاعتقاد السابق الذي افترض أن هذه الأواني هي مصابيح وأن الحلقات البارزة الظاهرة فيها هي أماكن تثبيت القطع المعدنية اللازمة لتعليقها في السقف، لكن الكتابة الموجودة على الدلو والأبحاث اللاحقة دحضت هذه النظرية.

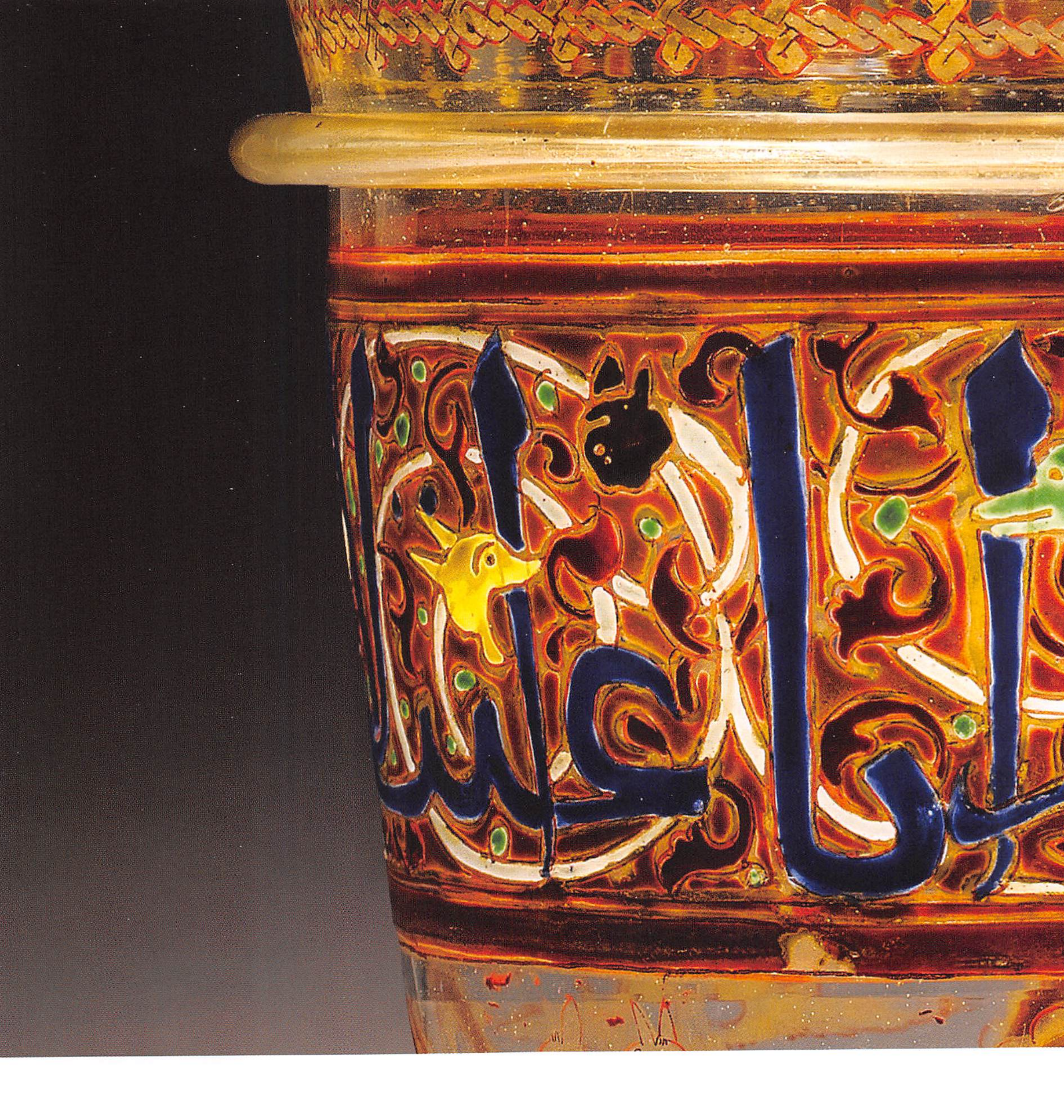
وباستثناء تركيب القطعة فإن تزييناتها تعتبر دليلًا كافيًا





على أصولها المملوكية، فالعناصر التصميمية الموجودة على الدلو، مثل طبقات الميناء السميكة والتفاصيل الفنية، تشبه تلك التي توجد على القطع الزجاجية الميناية. كما أن الأرضية الميناية الحمراء التي صنعت باستخدام تقنية الطلاء العجيني السميك هي عرض واضح لبراعة الفنان، وقد لوحظ هذا النوع من الحرفية في عدد قليل فقط من القطع الزجاجية. ومن المفترض أن تكون الخلفية وأطراف النقوش الكتابية مطلية بالذهب، لكن الذهب اندثر بسبب عوامل الزمن وطول الاستخدام.

تحتوي مجموعة المتحف الزجاجية التي تعود للقرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين على العديد من التصميمات المشابهة، تظهر على شكل كلمات تذكارية مكتوبة بالخط العربي وتشبيكات وأفاريز سعفية ولفائف وأسود داخل دوائر وحيوانات ذهبية محددة باللون الأحمر. أما الالتفافات المحاكة بين الكلمات والتي تنتهي برؤوس حيوانات وأيدٍ، فتشبه تلك الموجودة على دورق الحج الموجود في المتحف البريطاني. وبينما يحمل الدورق نهايتين لهما شكل رؤوس بشرية، مما



يذكّر بقصة شجرة الوقواق التي تتنبأ بالمستقبل، فإنه لا تظهر على الدلو أي صور لقصص سردية معروفة. أما مجموعة الكلاب (تذكر بعض التفسيرات أنها تنانين) والدببة والفهود والحيوانات الخرافية والأيدي البشرية فمن المحتمل أنها ترتبط كلها بمشاهد الصيد المنتشرة على نطاق واسع في الفنون الإسلامية.

(Ribeiro and Hallet, 1999; Schmoranz, 1899; Ward, 1998; Ward, 2003). *M.W.*


في التوراة ومثلهم في الانجيل كزرع اخرج شطأه فازره
فاستغلظ فاستوى على سوقه يعجب الزراع ليغيظ بهم الكفار
وعد الله الذين امنوا وعملوا الصالحات منهم مغفرة واجرا
عظيما

بسم الله الرحمن الرحيم
يا ايها الذين امنوا لا تقدموا بين يدي الله ورسوله واتقوا الله
ان الله سميع عليم يا ايها الذين امنوا لا ترفعوا اصواتكم فوق
صوت النبي ولا تجهروا له بالقول كجهر بعضكم لبعض ان تحبط
اعمالكم وانتم لا تشعرون ان الذين يغضون اصواتهم عند
رسول الله اولئك الذين امتحن الله قلوبهم للتقوى لهم مغفرة
واجر عظيم ان الذين ينادونك من وراء الحجرات اكثرهم

مصحف إلخاني

إيران (آمل)

بتاريخ منتصف جمادى الأولى عام ٦٨٧ هـ (يونيو ١٢٨٨م)

الدولة الإلخانية

حبر وأصباغ وذهب على ورق

٣٤,٥ سم x ٢٨,٤ سم

MS.710.2010

هذه **مخطوطة مصحف** يعود لبداية الفترة الإلخانية موقّع من قبل محمد بن إبراهيم محمود الحدادي (؟) الطبري الآملي. وهو مكتوب بخط المحقق الأسود السميك ويحوي تراجم فارسية بين السطور. يظهر بيان النسخ دلائل تشير إلى المكان الذي طبع فيه الحدادي المخطوطة في آمل وتاريخ الطباعة وهو جمادى الأولى عام ٦٨٧هـ (١٢٨٨م). كما توجد أيضًا ملاحظة توضح أن المصحف مقدم للخانقاه، التي كانت مركزًا روحيًّا للشيخ أبي العباس القصاب أحد أعظم الصوفيّين في خراسان.

ومن وجهة النظر التاريخية فإن التاريخ والمكان يشيران إلى فترة مهمة في التاريخ الإلخاني. ففي الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي وصل المنغول إلى شرق إيران وعاثوا في المنطقة فسادًا. وبحلول عام ١٢٥٨م بسطوا سيطرتهم على معظم الأراضي الإيرانية والعراقية. ولم ينجُ إلا عدد قليل فقط من المصاحف خلال الربعين الثاني والثالث من القرن الثالث عشر الميلادي نتيجة للدمار الذي تسبب فيه الغزو المنغولي ونتيجة لسيادة غير المسلمين على مقاليد حكم الإمبراطورية الإلخانية. أما في الربع الأخير من القرن الثالث عشر فقد بدأ المسلمون باسترجاع مراكزهم البارزة في الإمبراطورية الإسلامية مما أدى إلى إحياء صناعة المخطوطات الإسلامية من جديد ومن ضمنها هذا المصحف الذي يعود إلى تلك الفترة.

زُين المخطوط بزخارف تزويقية متنوعة. وتم إبراز كل آية بورود ذهبية محاطة بالنقاط. كما مُيزت كل مجموعة مؤلفة من خمس آيات برصيعة تزويقية على شكل كمثرى وضعت في الهامش بينما مُيّزت كل عشر آيات برصيعة تحوي الكلمة العربية «عشر». وقد زُيّن عنوان السورة وعدد الآيات بتصاميم مختلفة. يظهر العنوان وعدد الآيات أحيانًا داخل حزمة تزويقية مع نصف رصيعة أو يظهر مع تصاميم ملتفة. وإضافة



لذلـك فقد تم اقتطاع الجزء العلوي مـن بعض الأشرطة لتوفير مكان للآية السابقة.

وقد تم تمييز عدد من الأجزاء باللون الأحمر مثل علامات التجويـد وكذلك «الجزء» أيضًا باللون الأحمر في الهامش، رغم كتابته بالذهب بخط كوفي هامشي. ومن التفاصيل الأخرى التي حُددت باللون الأحمر مكان نزول الآيات مكية أو مدنية وقد كتب فـوق البَسملة. كما توجد بعض الملاحظات التي تشير إلى بعض القراءات المختلفة للقرآن.

(James, 1992). *S.K.*



مصحف من أواخر الفترة المغولية

الهند

حوالي ١٧٠٠-١٧٥٠م

السلالة المغولية

حبر وأصباغ وذهب على ورق قشدي

٣٨سم x ٢٤,٥ سم

MS.372.2007

يعتبر هذا المصحف الكامل واحدًا من أفضل القطع الفنية المعروفة من هذا النوع. يتميز المخطوط بالبذخ والبساطة في آن واحد، ورغم أنه مصنوع من الورق إلا أنه يبدو وكأنه كتب على صفحات من الذهب. والأمر الأكثر أهمية هو النظام الرياضي الذي اتبع في نسخه، فأجزاؤه الثلاثون كتبت على ١٥ صفحة بحيث يظهر كل جزء من أجزائه على كلا جانبي الصفحة، وقسّمت كل صفحة إلى أربع لوحات بحيث احتوت كل لوحة على ١٧ سطرًا من نص المصحف الأصلي. وقد صنع في الهند ما بين ١٧٠٠-١٧٥٠م من ورق سميك ناعم مصقول قشدي اللون. أما الغلاف فقد صنع من مخمل أحمر بكعب مغربي بني اللون. تحوي الصفحة الأخيرة دعاء ختم القرآن وقد صُفت بشكل معين. أما الكتابة الموجودة على أحد أختام المخطوطة فتقرأ «نواب سيد داراب علي خان بهادر».

وقد زوقت صفحته الأولى التي تحوي سورة الفاتحة بكثافة وغطيت بالذهب. كما توجد ثلاث لوحات صغيرة تقسم النص، وهي مملوءة بالذهب، وتمتلئ الزخارف الفرعية الموجودة في الهامش بالذهب أيضًا. ومن الواضح أن الذهب هو العنصر الرئيس في هذا القرآن كون عناوين السور والتزيينات الهامشية للفائف النباتية والنماذج الورقية كلها رسمت بالذهب. وفي نفس الوقت يبدو أن الفنان كان حريصًا على المحافظة على البساطة، فعلى عكس اللوحات الذهبية الثلاث فإن هناك لوحتين صغيرتين مكتوبتين بخط المحقق باللون الأحمر على خلفية بسيطة فارغة. وقد استخدم اللون الأحمر بخط رفيع في النص فقط لتحديد علامات التجويد وللتنبيه إلى بعض الأطر. ويبدو أن الهدف من استخدام اللون الأحمر هو التركيز على جلالة القرآن الذي ينقل«كلمة الله».

يركز المخطوط على مدى التزام الفنان المسلم بخلق البساطة التي تخفي وراءها نظامًا دقيقًا، ويعطي مثالاً على عظمة الخالق عز وجل. لذا يمكن النظر إلى هذا المخطوط على أنه تعبير عن إيمان الفنان العميق وتمسّكه بتعاليم الإسلام.

(Safwat, 2000). *S.K.*

دعا
ختم القران

سبحان ربي العلي الاعلى
الوهاب الحمد لله على نعمة
القران والايمان والعرفان والاحسان
اللهم صل وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه
اجمعين . اللهم ارحمني بالقران واجعله لي اماما ونورا
وهدى ورحمة . اللهم ذكرني منه ما نسيت وعلمني منه ما
جهلت . وارزقني تلاوته آناء الليل واطراف النهار . واجعله حجة
لي يا رب العالمين . اللهم انفعني وارفعني بالقران العظيم . واهدني
بالآيات والذكر الحكيم . وتب علي انك انت التواب الرحيم . اللهم
اجعل القران لنا في الدنيا قرينا . وفي سكرات الموت يسيرا . وفي القبر مونسا
وفي العرصات شفيعا . وعلى الصراط نورا . ومن النار سترا وحجابا . وفي الجنة
رفيقا . وعلى الخيرات دليلا . اللهم ارزقنا ببركة القران العظيم . خير الدارين
واصرف عنا ببركة القران العظيم . شر الدارين . اللهم اغفر لنا ولوالدينا ولمشايخنا
ولاستادينا . ولاولادنا ولاحفادنا . ولاخواننا ولاخواتنا . ولاقربائنا و
لعشائرنا . ولاصحابنا ولاحبابنا . ولمن له حق علينا . ولمن سالنا الدعاء
ولجميع المومنين والمومنات والمسلمين والمسلمات برحمتك يا ارحم
الراحمين . ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا
عذاب النار . اللهم ربنا انزل علينا مائدة من السماء تكون
لنا عيدا لاولنا وآخرنا وآية منك وارزقنا و
انت خير الرازقين . ان الله وملائكته يصلون
على النبي يا ايها الذين آمنوا صلوا عليه
وسلموا تسليما . سبحان
ربك رب العزة عما
يصفون وسلام
على المرسلين والحمد
لله رب العالمين

تم



دلائل الخيرات
لأبي عبد الله محمد بن سليمان الجزولي

تركيا (اسطنبول)

بتاريخ ١٢١٦ هـ (١٨٠١ م)

الدولة العثمانية

حبر وأصباغ وذهب على ورق قشدي

٢٣٫٣ سم x ١٦ سم

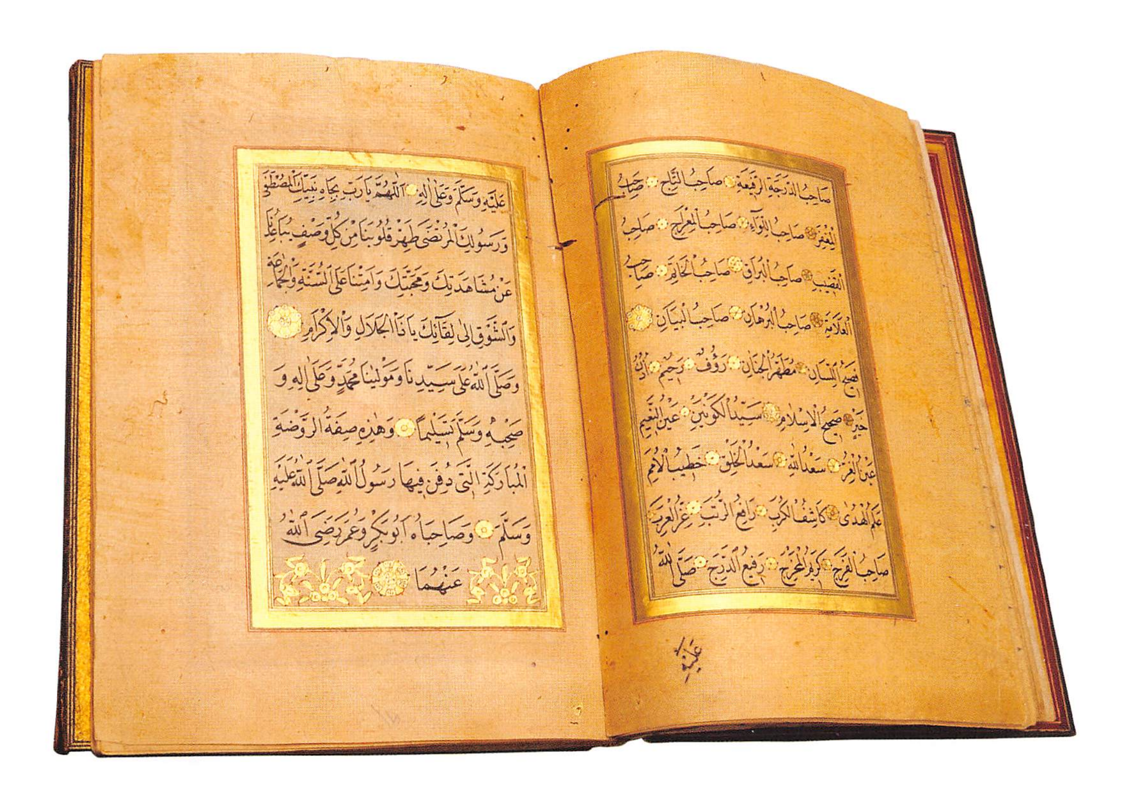
MS.427.2007

هـذه **نسخـة استثنائية** من كتاب «دلائل الخـيرات» يظهر فيها فـن الخـط والتزويق الرفيـع، وقد صنـع في اسطنبـول بتاريخ ١٢١٦هـ (١٨٠١م).

دلائـل الخيرات واحـد من أكثر كتب الصـلاة انتشارًا في العـالم الإسلامـي. ففيه ابتهـالات طويلة وأدعيـة للنبي محمد (صلـى الله عليـه وسلّم). وغالبًـا ما تضـم مخطوطات دلائل الخـيرات رسمين يصوران إما عناصـر مسجد الرسول الكريم في المدينة المنورة وإما مناظر لكلٍ من جامع مكة الكبير ومسجد الرسـول في المدينة. أصل المخطـوط من الغرب الإسلامي حيث كتبـه النـاشط الصـوفي المغربي أبو عبدالله محمـد بن سليمان الجـزولي، الـذي قتل عام ٨٧٠ هـ (١٤٦٥م). ويقـال إنه أقام في مكـة والمدينـة عدة سنوات. ولـدى عودتـه إلـى المغرب درس في مكتبـة القرويين في فاس وألّف كتـاب الصلوات الذي ذاعت شهرتـه في أرجـاء العـالم الإسلامـي. وأخـيرًا اتبع الطريقة الشاذلية؛ وهي إحدى الطرق الصوفية، واستقر في آسفي حيث زاد عدد أتباعه بشكل سريع ظنًّا منهم بأنه المهدي المنتظر. وقد طرده حاكم آسفي أو قتله.

يتألـف كتـاب الصلـوات مـن ١٠٧ صفحـات مـن الورق القشـدي الرقيق المصقـول ومغلف على الطـراز المعاصر. ومن الملاحـظ أنه صنـع بالطريقـة التقليدية لصنـع المصاحف مع صفحـات مزوقة، وزيـن بنماذج زخرفية ورسـوم نباتية ذهبية اللون. فيه عشر ترويسات كل واحدة منها مزينة بشكل مختلف. وقـد وُقّع بيـان النسخ من قبـل كلٍّ من الخطـاط والفنان الذي زيّنـه. الخطاط هو محمد أمـين الذي كان مدرسًـا وموظفًا في الديـوان السلطـاني (ديوان همايـون). أما الفنـان فهو محمد نوري وقد كان معروفًا بعمله مع خطّاطين آخرين.

في هـذا المخطوط توجد صورة مزدوجـة للكعبة والروضة (مكّة والمدينة). وقد وضعت مباشرة بعد نص يقول:



«وهـذه صفـة الروضة المباركة التي دفـن فيها رسول الله (صلـى الله عليـه وسلم) وصاحبـاه أبو بكر وعمـر، رضي الله عنهما».

يشـير النص أيضًا إلى قبر رابـع، يفترض أنه قبر السيد المسيـح. صور مكة والمدينة تختلف عـن تلك الموجودة في النسخ العثمانيـة الأخرى من كتاب دلائـل الخيرات، فالرسم لم يوضع مـن منظور ثلاثة أرباع عين الطائر، بل اتبع تقليدًا قديمًا يظهر المواقع وكأنها تُرى من الأعلى مباشرةً.

(Witkam, 2007; Safwat, 2000). *S.K.*





شهادة الحج هي وثيقة رسمية أو اعتبارية تحمل أسماء الشهود في أسفلها، وهي تثبت أن الشخص صاحب الشهادة قد أدى إحدى الفريضتين العمرة أو الحج. وقد يكون الهدف من هذه الشهادة الضخمة والثقيلة هو تعليقها على جدران المساجد لعرض صور رمزية للأماكن المقدسة. كما يمكن أن يكون المقصد منها هو عرضها في مكان عام لمنح الحاج المهابة والاحترام.

يعود تاريخ هذه الشهادة إلى ٢١ محرّم عام ٨٣٧ هـ (٦ سبتمبر ١٤٣٣م). وقد صُنعت في العراق، في النجف على الأغلب، لحاج يُدعى سيد يوسف بن سيد شهاب الدين ماور النهري، الذي أدّى مناسك العمرة. طول المخطوطة حوالي سبعة أمتار وتتميز باحتوائها على الكثير من تفاصيل الرموز والمواقع الدينية الإسلامية. تتفاوت نقوشها الكتابية ما بين الأدعية والآيات القرآنية التي ترتبط بموضوع الحج. وبما أن الله يغفر خطايا الحاج، لذا تم إبراز إحدى الآيات التي تذكر هذه النقطة وذلك بكتابتها بالذهب فوق الأماكن الثلاثة المقدسة، أما الجزء الأخير فقد كتب باللون الأسود.

الرسم الأول يُظهر المسجد الحرام في مكّة (الصورة إلى اليمين). حيث تظهر الكعبة، بيت الله في الوسط، محاطةً برموز لآثار دينية، أولها من الحطيم، وهو جدار صغير يحيط بما يعتقد أنهما قبرا إسماعيل وأمه هاجر. كما نجد الحجر الأسود أيضًا محدّدًا بدائرة داخل الكعبة، وهو المكان الذي يتوقف فيه الحاج كي يلمس الحجر أو يقبله بخشوع. ثم نرى المقام الإبراهيمي الذي تميزه حزم سوداء وحمراء على خلفية مثقبة. يحمي المقام الحجر الذي وقف عليه إبراهيم (عليه السلام) عند بنائه للكعبة، وهناك أيضًا مقام جبريل (عليه السلام) الذي تم تحديده بحزمة حمراء اللون قرب الكعبة. تمكن رؤية تفاصيل لآثار دينية أخرى داخل المسجد الحرام أيضًا. يوجد في أسفل الصورة رسم مستطيل ثانٍ يمثل «المسعى»، ويمتد بين جبلي الصفا والمروة.

أما الرسم الثالث فيظهر المسجد النبوي، وهو مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) في المدينة (الصورة العليا ص ٥٨). ينقسم رسم المسجد إلى ثلاثة أجزاء: فعلى اليمين يوجد المنبر، وفي الوسط يظهر المحراب، وعلى اليسار تظهر ثلاثة قبور هي قبر الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) وقبرا أبي بكر وعمر (رضي الله عنهما). كما يوجد رسم ضخم لنعليّ الرسول (صلى الله عليه وسلم). يلي ذلك النص الرئيس الذي يحوي اسم الحاج والمناسك التي أدّاها. وفي نهاية النص تظهر أسماء الشهود.

بعد النص الرئيس الأول تنتهي رحلة الجزيرة العربية وتبدأ الرحلة إلى فلسطين التي تتمثل في رسمين منفصلين: يظهر الرسم الأول مدينة القدس، وينقسم إلى بناءين: إلى

شهادة حج

العراق (النجف على الأغلب)

بتاريخ ٢١ محرّم ٨٣٧ هـ
(٦ سبتمبر ١٤٣٣م)

السلالة التيمورية

حبر وأصباغ وذهب على ورق

٦٦٥ x ٣٤،٧ سم

MS.267.1998



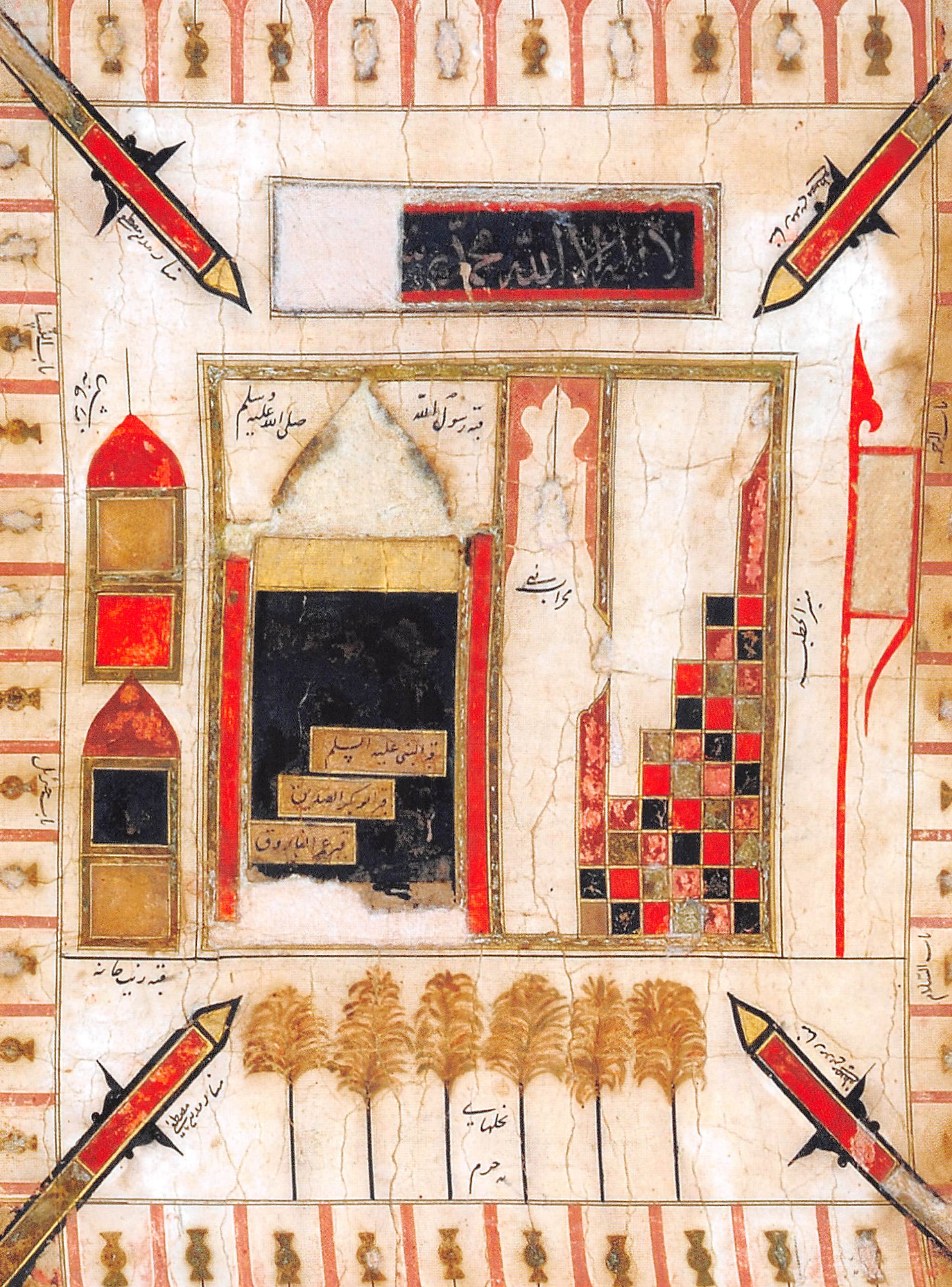


اليمين يوجد جامع قبّة الصخرة الذي تُلاحظ فيه تفاصيل رائعة مثل آثار أقدام النبي محمد (عليه الصلاة والسلام) وعصا موسى (عليه السلام) وسكين يعتقد أنها تشير إلى قصة أبي الأنبياء إبراهيم (عليه السلام) ومحاولته للتضحية بابنه إسماعيل (عليه السلام) . أما إلى اليسار فيبدو المسجد الأقصى الذي يضم تفصيلين مُهمين هما مقام إبراهيم والمنبر.

يظهر بعد ذلك الحرم الإبراهيمي في الخليل، حيث يحوي الرسم سبعة قبور للأنبياء وزوجاتهم. تظهر تحتها رسوم لمزارات العراق فيبدو قبرا علي والحسين (كرم الله وجهيهما)، يلي ذلك نص وتواقيع لستة من الشهود.

إن التأمل العميق في الرموز التي تظهرها هذه القطعة يكشف الكثير من التفاصيل المتعلقة بالتاريخ الديني، وهي تغطي الرحلة التي يزور من خلالها الحاج أقدس المواقع الدينية في العالم.

(Aksoy and Milstein, 2000). *S.K.*



لا اله الا الله
قبه رسول الله
صلى الله عليه وسلم
قبر النبي عليه السلم
قبر ابو بكر الصديق
قبر عمر الفاروق
محراب نبي
نخلهاى حرم

وما خلق الذكر والانثى

والنهار اذا تجلى • وما خلق الذكر والانثى

للآخرة والاولى • فانذرتكم نارا تلظى • لا يصليها الا الاشقى • الذي كذب وتولى • وسيجنبها الاتقى • الذي يؤتي ماله يتزكى • وما لاحد عنده من

بسم الله الرحمن الرحيم • والضحى • والليل اذا سجى • ما ودعك ربك وما قلى • وللآخرة خير لك من الاولى • ولسوف يعطيك ربك فترضى

فلا تقهر • واما بنعمة ربك فحدث • بسم الله الرحمن الرحيم • الم نشرح لك صدرك • ووضعنا

فانصب • والى ربك فارغب • بسم الله الرحمن الرحيم • والتين والزيتون • وطور سينين

امنوا وعملوا الصالحات فلهم اجر غير ممنون • فما يكذبك بعد بالدين • اليس الله باحكم الحاكمين • بسـ

الذي علم بالقلم • علم الانسان ما لم يعلم • كلا ان الانسان ليطغى • ان راه استغنى • ان الى ربك الرجعى • ارايت الذي ينهى • عبدا اذا

لنسفعا بالناصية • ناصية كاذبة خاطئة • فليدع ناديه • سندع الزبانية • كلا لا تطعه واسجد واقترب

ليلة القدر خير من الف شهر تنزل الملائكة والرو

الفجر • بسم الله الرحمن الرحيم • لم يكن الذين كفروا من اهل الكتاب والمشركين منفكين

الا من بعد ما جاءتهم البينة • وما امروا الا ليعبدوا الله مخلصين له الدين حنفاء ويقيموا الصلوة ويؤتوا الزكوة وذلك دين

ان الذين امنوا وعملوا الصالحات اولئك هم خير البرية • جزاؤهم عند ربهم جنات عدن تجري من تحتها الانهار خالدين فيها ابدا رضي

بسم الله الرحمن الرحيم • اذا زلزلت الارض زلزالها • واخرجت الارض اثقالها • وقال الانسان ما لها • يومئذ تحـ

ذرة خيرا يره • ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره • بسم الله الرحمن الرحيم • والـ

لربه لكنود • وانه على ذلك لشهيد • وانه لحب الخير لشديد • افلا يعلم اذا بعثر ما في القبور • وحصل ما في الصدور

القارعة • ما القارعة • وما ادريك ما القارعة • يوم يكون الناس كالفراش المبثوث • وتكون الجبال كالعهن المنفوش

ما ادريك ما هيه • نار حامية • بسم الله الرحمن الرحيم • الهاكم التكاثر • حـ

ثم لترونها عين اليقين • ثم لتسئلن يومئذ عن النعيم • بسم الله الرحمن الرحيـ

بالصبر • بسم الله الرحمن الرحيم • ويل لكل همزة لمزة • الذي جمع مالا وعـ

تطلع على الافئدة • انها عليهم مؤصدة • في عمد ممددة • بسم الله الرحمن الرحيم • الم تر كيـ

كعصف ماكول • بسم الله الرحمن الرحيم • لايلاف قريش • ايلافهم رحلة الشتاء والصيف

بسم الله الرحمن الرحيم • ارايت الذي يكذب بالدين • فذلك الذي يدع اليتيم • ولا يحض على طعام المسكين • فويل للمصلين

انا اعطيناك الكوثر • فصل لربك وانحر • ان شانئك هو الابتر • بسم الله الرحمن الرحيم • قل يا ايها الكافرون • لا

بسم الله الرحمن الرحيم • اذا جاء نصر الله والفتح • ورايت الناس يدخلون في دين الله افواجا • فسبح بحمد ربك واسـ

كسب • سيصلى نارا ذات لهب • وامراته حمالة الحطب • في جيدها حبل من مسد • بسم الله الرحمن الرحيم • قل هو الله

قل اعوذ برب الفلق • من شر ما خلق • ومن شر غاسق اذا وقب • ومن شر النفاثات في العقد • ومن شر حاسد اذا حسد

من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صـ



فيها بإذن ربهم من كل أمر سلام هي حتى مطلع
الناس من الجنة والناس



ثوب نسائي منغولي من قماش الذهب (نسيج)

آسيا الوسطى

أواخر القرن الثاني عشر- أواخر القرن الرابع عشر الميلاديين

السلالة المنغولية

١٦٩ x ٢٢٩ سم

قماش من الذهب والحرير والخيوط الذهبية

CO.159.2002

كان للمنغول ولع خاص بالذهب والحرير كما يظهر في هذا الثوب. وقد ورثوا تقليد حياكة الصفائح الذهبية على أثوابهم الخارجية من سكان السهوب الذين تعود جذورهم إلى البدو السكوثيين والإيرانيين الرحّل الذين هاجروا من أواسط آسيا إلى جنوب روسيا في القرنين السابع والثامن الميلاديين. وقد صُنع هذا الثوب لسيدة منغولية يُحتمل أن تكون من أصول إمبراطورية، ويشير اختبار الكربون المشع إلى أنه يعود إلى الفترة ما بين ١١٦٦-١٣٩٩م.

حكمت السلالة المنغولية معظم مناطق الأوراس ما بين القرن الثالث عشر وأواخر القرن الرابع عشر الميلاديين. وقد أطلقت عبارة «السلام المنغولي» للتعبير عن السياسة التي اتبعها المنغول في فتح باب التواصل بين شعوب آسيا ما بين عامي ١٢٥٠م-١٣٥٠م. وقد أدّت هذه الفترة من السلم وازدهار الحركة التجارية على طريق الحرير، إلى تشجيع التبادل الثقافي بين الشعوب المختلفة.

قام المنغول بنقل عمّال النسيج المهرة من المناطق المحتلة وجمعهم معًا في ورش الحياكة، على اختلاف مشاربهم وجنسياتهم، فجعل هؤلاء العمّال من حرفة النسيج لغتهم المشتركة التي تبادلوا من خلالها المعارف والتقاليد والأفكار. وقد نجم عن هذا التعايش ابتكار مزيج من الأنماط والتقنيات والمواد أدّت بدورها إلى ابتكار أنواع من الأقمشة فائقة الجمال عرفت باسم الأقمشة الذهبية (أطلق عليها المغول اسم نسيج)، أمّا في العصور الوسطى فقد أُطلق عليها اسم الباني الترتري. واستخدم في صناعتها الذهب الخالص نظرًا لمرونته وقابليته للسحب وطبيعته غير القابلة للتأكسد، حيث كان يُمدّ على سطح من الورق أو الجلد ويُلف حول قالب من الخيوط الحريرية. كانت هذه الخيوط تغطي تقريبًا كامل سطح النسيج المحاك البالغ التعقيد. مكّنت هذه الطريقة المنغول ذوي الإرث البدوي من ارتداء ثرواتهم على أجسادهم وحملها معهم حيثما ارتحلوا.



تبدو نتائج التبادل الثقافي واستخدام الحياكة كلغة تواصل عالمية في هذا الثوب. فبدنه محاك من الحرير الصيني الموّشى بنوعين مختلفين من خيوط الذهب الممدود على سطح ورقي. أمّا أطراف الأكمام والقبّة والحواشي الأمامية للرداء الخارجي وحلقات الحزام فقد صنعت من الحرير الغامق بحياكة مزدوجة. ويعتبر ظهور هذا النوع من الحياكة في أنسجة سلالة لياو دليلًا على وصول التأثير الصيني إليها.

أما حجم الثوب الضخم (الطول ١٦٩ سم والعرض ٢٢٩ سم) فيُفسّر بتفضيل المغول للنساء الممتلئات القوام.

يتألف الرداء الخارجي من قماش ذهبي عريض بشكل غير مألوف (١٢٠ سم) مُحاك على شكل دوائر كبيرة قطرها ٤,٥ سم مع حافة عريضة تتألف من ١٢ دائرة متشابكة مع ١٢ دائرة أصغر حجمًا. يضم الثوب ظبيًا يجري وأسدًا هائجًا وظبيًا آخر جالسًا، وقد تكرّر هذا المنظر أربع مرات. زُيّن مركز كل دائرة بقرصين مسننين وقرصين آخرين لهما شكل قرص الشمس، يضمّ كل واحد منهما رسمًا لعينين وحاجبين. تحيط الأقراص بزهرة مركزية لها ثمان بتلات مترابطة، وتملأ أوراق الشجر خلفية القماش. أمّا المساحة الموجودة بين الدائرتين فهي مزيّنة بتصميم زهري منمنم يقابله منظر لأربع إوزات طائرة تتلاقى مناقيرها في الوسط. قُصّت أكمام الثوب الواسعة بشكل منحنٍ، وهذا من العناصر النادرة في الأثواب المنغولية، لتقابل الثنيات الثلاث الضيقة للأكمام. تتكرر الثنيات الثلاث حول العنق وفتحة الثوب الأمامية. أما منطقة الكتف التي تمتد على عرض القماش الحريري فقد حيكت بكتابات أنيقة بالنقش الكوفي، وضعت بشكل متقابل يحدد أعلى الثوب وأسفله، وزُينت بصفٍ من الحيوانات بوضعية الجري. ويعتبر هذا الثوب من القطع الرائعة، مقارنةً بالأثواب المنغولية الأخرى.

K.C.



قبعة نسائية، بوختة

آسيا الوسطى

القرن الثالث عشر الميلادي

السلالة المغولية

قماش من الذهب والحرير، خيوط من الذهب مع اللؤلؤ

٦١,٥ x ٣٨,٥ سم

CO.118.2000

كانت قبعات البوختة البرجية، التي يبلغ ارتفاعها حوالي ٩٠ سم، تُلبس من قبل النساء المنغوليات سواء كن زوجات أو محظيات، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين. وكان يُطلق عليها في الصين اسم كو-كو أو جو-جو. وكانت أهم قطعة في خزانة المرأة المنغولية، ولطالما جذبت هذه القبعات اهتمام المؤرخين بسبب المعلومات التي كشفتها عن خبايا المجتمع إبّان فترة الإمبراطورية المنغولية. وقد كانت القبعات، النسائية منها خصوصًا، تعكس الوضع الاجتماعي للمرأة وثروتها في العالم البدوي. وتعتبر هذه القطعة التي يعتقد أنها صينية أو إيرانية المصدر من أهم الأمثلة الحية وأكثر قطع المتحف الخمس تكاملًا.

ورغم غموض الطريقة التي اجتمعت بها هذه القطع خلال الحقب الزمنية والأماكن المختلفة، إلا أن كل قبعات البوختة كانت تُصنع من قماش مأخوذ من لحاء الشجر ومصمم على شكل عمود يوضع على أعلى الرأس تعلوه قطعة مخروطية تنتهي بمربع. تُربط القبعة بإحكام تحت الذقن بواسطة قبعة ثانوية، تحوي ثقبًا يسمح لامتداد العمود بالمرور من خلاله. أما القماش اللحائي فكان يُغطى بقماش ذهبي مقصوص على شكل قبعة ذات قطع تزيينية متدلية، تصل إلى الكتفين. وكانت تبطّن من الداخل بحشوة من الحرير الرقيق وببطانة حريرية بسيطة الحياكة. كما كانت توجد قطعة إضافية تلبسها السيدات المتزوجات فقط، دون المحظيات، تتألف من قمة مستدقة مصنوعة من الذهب الحاد أو من معادن أخرى، وتزين بريش ذيل الطاووس أو طائر الجنة أو ريش البط، مما كان يضيف طولًا إضافيًا إلى القبعة. وكانت اللآلئ والمجوهرات الأخرى تستخدم أيضًا لترصيع القبعة مما منحها مظهرًا تزيينيًا متعدد الألوان وباهظ الكلفة.

صُنع الجزء الرئيس من هذه القبعة من قماش الحرير



الصيني المحبوك بالذهب على خلفية من حرير أزرق متوضع فوق بقايا خيوط زرقاء. تصور قطعة النسيج أسودًا تسير بحيث تتشابك من الأسفل مع أرانب برية تبدو أكبر منها حجمًا. يتكرر هذا التركيب بشكل متناوب يتناسب مع اتجاه القماش وعرضه. وما بين العناصر المتكررة زُينت المنطقة المتبقية بغيوم متموجة وهي عنصر فني نشأ في الصين. وضعت حزمة تزيينية عريضة أغمق لونًا داخل الحرير ذي الحياكة المبرومة فوق الحواف السفلية للقطع المتدلية من القبعة بشكل يتناسب مع شكل القبعة

حول الوجه. أما الجزء العلوي منها فمفقود، وكذلك التركيب المعدني والريشي، وهي مبطّنة بحشوة وبطانة حريرية. صُنع الجزء الثاني الذي يُلبس تحت القبعة العلوية من الحرير المبرقع والمحاك على شكل أقراص جلدية صغيرة مطرزة باللؤلؤ. تُربط الشرائط الطويلة بإحكام تحت ذقن من ترتديها، حيث لا تزال طيّات العقد الأصلية باديةً للعيان (الصورة).

K.C.



ثلاثة قفازات حريرية

آسيا الوسطى أو الصين

القرن الرابع عشر الميلادي

السلالة المنغولية أو سلالة لياو

حرير

حوالي ٣٠ x ١٨ سم
(لكل قفاز)

CO.109.2000
CO.96.2000

يظهر هنا زوج من القفازات وقفاز مفرد. تُعتبر القفازات جزءًا من الزي المنغولي المتكامل. وتظهر المقارنة بين أنسجة سلالة لياو (٩٠٧م-١١٢٥م) الموجودة في متحف الفن الإسلامي أن الأنسجة ذات الحياكة المتطابقة كانت تستخدم في زمن سلالة لياو، وأنها ربما تكون قد استمرت إلى فترة سلالة يوان المنغولية (١٢٧١م-١٣٦٨م). ورغم عدم التأكد مما إذا كانت هذه القطع الثلاث هي منغولية حقًا، بالاعتماد على المنمنمات والمعلومات التاريخية، إلا أن من المؤكد أنها جزء من الملابس التقليدية لمنطقة أواسط آسيا. صنع زوج القفازات من الخيوط الحريرية ذات اللون الأحمر الطيني. أما القفاز المنفرد فمصنوع من الحرير المبروم أحادي اللون ولا يُعرف لونه الأصلي. تحمل القفازات الثلاثة شرائط حريرية محاكة مبرقعة ومتصلة بالطرف الخارجي للقفاز لربطها بإحكام حول المعصم.

(Allsen, 1977; Wardwell, 1989; Thompson, 2004; Bier, 1987). *K.C.*









ضريح جنائزي

أفغانستان

(هرات على الأغلب)

٨٥٩ هـ (١٤٥٥م)

الدولة التيمورية

حجر الشظيظ الرمادي المنحوت

٤١ x ٣١ x ١٤٢ سم

SW.152.2009

لا تسمح الطقوس الجنائزية الإسلامية بوجود الزخارف والزينة على القبور أو الأضرحة، بل يكفي حجران يوضع أحدهما عند رأس المتوفى والآخر عند قدميه، حيث يوجّه رأس المتوفى باتجاه القبلة. لذا وبدءًا من فجر الإسلام تعذر رؤية أضرحة واسعة. ومن الأمثلة على ذلك قبر «قبة السلسلة» في الحَرَم الشريف الذي يعود تاريخه إلى القرن التاسع الميلادي. لكن استخدام التزيينات على القبور عاد للظهور بعد فترة من ذلك، كما تدل شواهد القبور المنحوتة التي كانت تذكر معلومات عن المتوفى.

ويعتبر هذا الضريح مثالاً على هذا التقليد. يعود هذا الضريح إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وهي الفترة التي أسس فيها تيمور السلالة التيمورية عام ١٣٧٠م، والتي حكمت إيران والعراق وأجزاء من آسيا الوسطى. وهو يتألف من حجر رمادي صلب (شظيظ رمادي) ولا بد أنه كان يضم شاهدةً تبرز فوق القبر. الضريح مزين بعناصر زهرية منحوتة باعتدال على الحجر الصلب نسبيًّا. وقد تم إبراز الزوايا باستخدام أعمدة صغيرة لها تيجان واضحة.

أحيطت النقوش المكتوبة المتعددة بإطارات خرطوشية وهي تحوي آيات من القرآن الكريم (السورة الثانية، البقرة، الآية ٢٢٥، آية الكرسي)، وأدعية لله ورسوله محمد (صلى الله عليه وسلم) وللأئمة الاثني عشر، ثم اسم المتوفاة وتاريخ وفاتها ٨٥٩ هـ (١٤٥٥-٥٦م). أما المتوفاة فهي دولت ابنة أمير علي شير (الصورة اليسرى).

وباعتباره حاملاً للقب الخازن أو أمين الخزانة، فلابد أن أمير علي شير كان من الشخصيات المرموقة في الدولة التيمورية. مما يستدعي ربطه بالمير علي شير نافاي (١٤٤١م-١٥٠١م)، وزير ومستشار آخر حكام الدولة التيمورية السلطان حسين بايقاره (١٤٦٩م-١٥٠١م) الذي كان معروفًا



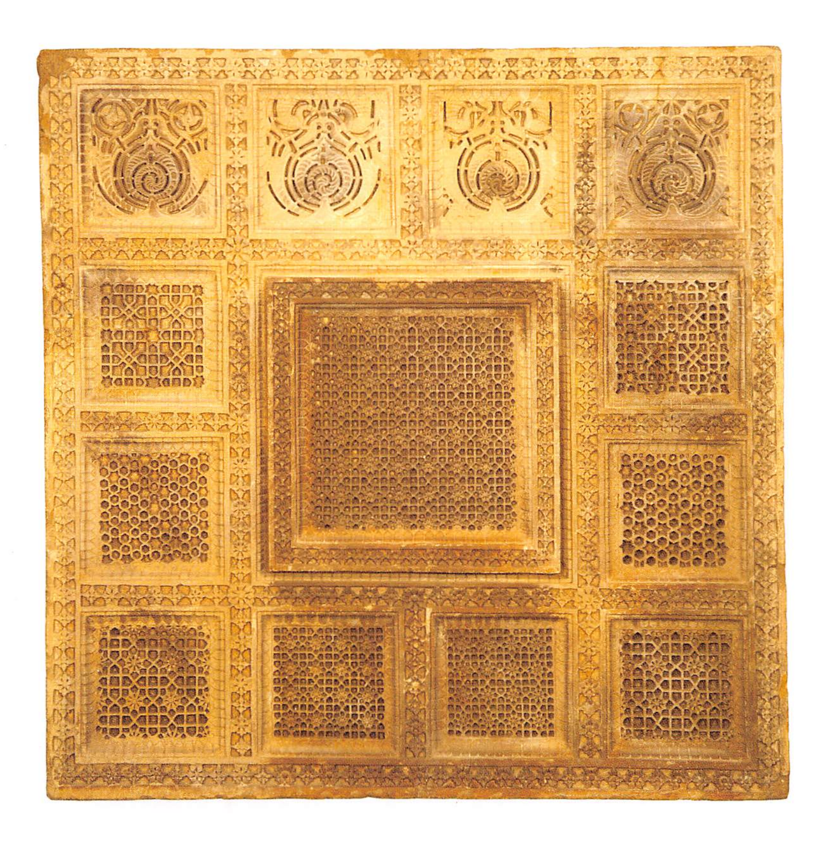
برعايته للفنون والذي كان مسؤولًا عن ترميم العديد من الأبنية. وهو الذي جعل لغة الجغتاي التركية لغة الشعر والأدب وكلّف الفنانين بصناعة المخطوطات المرفقة بالرسوم مثل الترجمة التركية لكتاب «منطق الطير» الذي كتبه فريد الدين العطار (تاريخ الوفاة حوالي ١٢٢٠م) الذي يوجد الآن في متحف توب كابي سراي.

وكي ندعم فكرة نسب الضريح إلى مير علي شير نافاي فلابد أن يكون العام الموجود على الضريح هو ٨٩٩ هـ وليس ٨٥٩ هـ. وفي الحقيقة فإنه نظرًا للكتابة الغريبة للرقم ٥ فإنه من المحتمل أن يكون الرقم هو ٩.

وقد نجا عدد من التوابيت وشواهد القبور التيمورية، حيث تمكن رؤيتها في مواقعها الأصلية خصوصًا في شرق إيران وأفغانستان وأوزباكستان، كما تمكن رؤية أجزاء منها أيضًا في العديد من المتاحف.

ومن الشواهد النمطية المشابهة شاهدة ضريح جاهانجير بن تيمور (حضرة إمام) في شهري سابز في أوزباكستان، ويعود للنصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادي حيث استخدمت فيه نفس طريقة النحت المسطحة مع تزيينات زهرية.

(Lentz and Lowry, 1989; Hillenbrand, 1994; The Art of the Islamic and Indian World, 2007). *J.G.*



لوحة معمارية

الهند

القرن الخامس عشر الميلادي

الفترة السلطانية

حجر رملي منحوت

١٢١,٣ x ١١٨,٥ سم

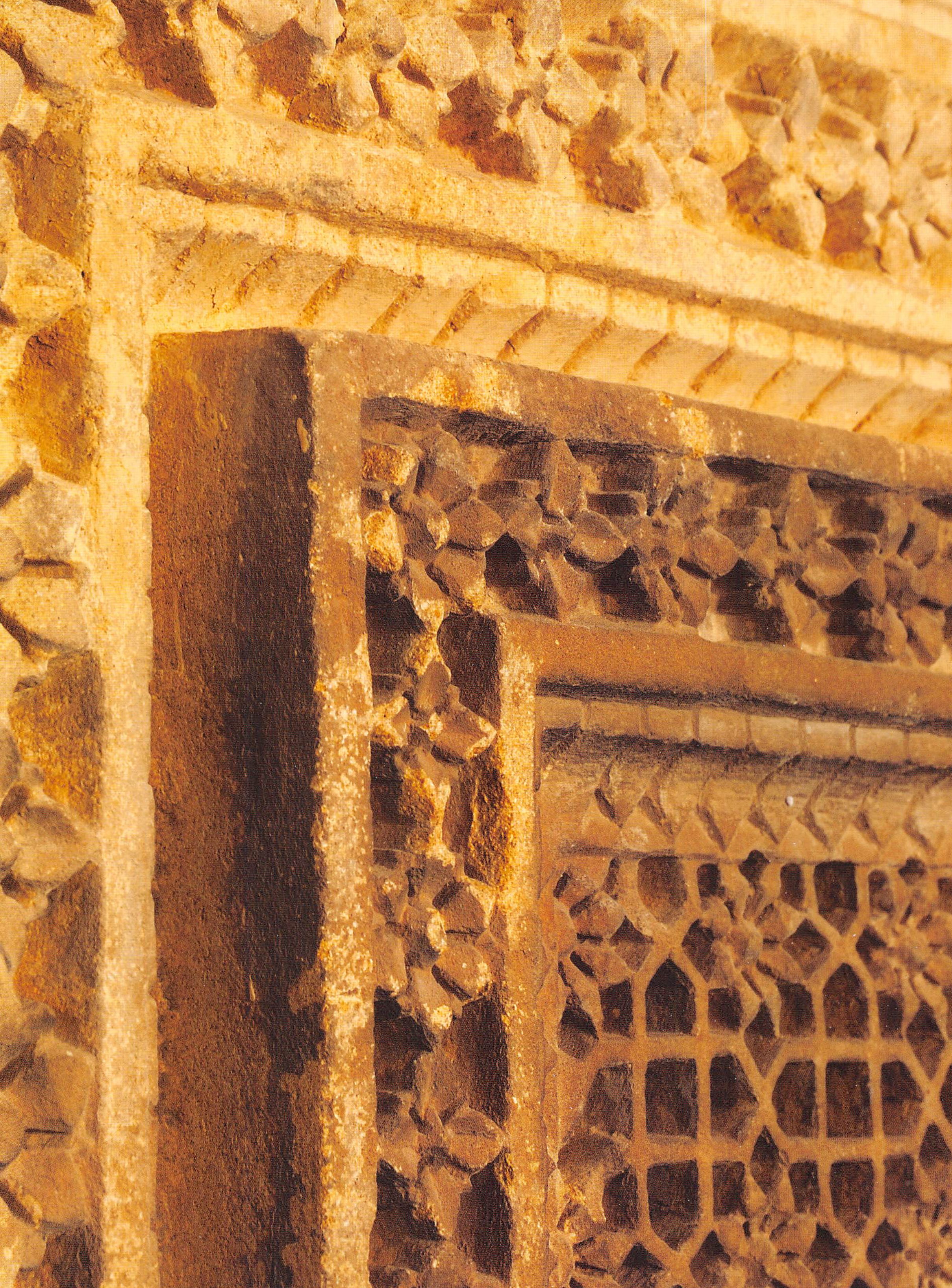
SW.142.2003

تبدو اللوحة المربعة للوهلة الأولى وكأنها ساتر مثقوب، لكنها في الحقيقة لوح حجري ضخم مع تزيينات توزعت داخل حقول متعددة وصُنعت بطريقة مشابهة للسواتر. توجد في الوسط لوحة كبيرة محاطة بأجزاء مربعة أخرى ذات نماذج هندسية، إضافة إلى بعض العناصر التصويرية الحيّة. وبينما زُينت اللوحات الأربع العلوية بعناصر ملتفة مدعمة بأشكال الطواويس، فإن اللوحات الثماني الأخرى تحفل بتصاميم هندسية متشابهة أو متطابقة. وقد نحت الجزء البارز منها بخطوط عميقة بشكل جعل الخلفية تتوضع في الظل مما أعطى إيحاءً بأنها ساتر حقيقي. تتوضع اللوحة المركزية داخل إطار أعمق مع بروز في جزئها الأمامي وهذا يدعم فكرة كون التزيينات قد حُفرت بشكلٍ مشابه لسواتر النوافذ.

كانت السواتر المشبّكة والمعروفة باسم الجلي معروفة وشائعة في العمارة الإسلامية الهندية في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، إبّان فترة حكم المغول لأجزاء واسعة من شبه القارة الهندية. استخدم الجلي لحجب الرؤية بشكل كان يسمح بتهوية البيوت مع المحافظة على خصوصيتها، في الوقت نفسه، وخصوصًا بالنسبة للنساء، إذ كان الجلي يسمح لهن برؤية ما في الخارج دون أن يراهن أحد (مثل المشربيات الخشبية المشهورة في بيوت القاهرة). وقد ظلت هذه السواتر جزءًا لا يتجزأ من العمارة الإسلامية الهندية لفترةٍ طويلة من الزمن.

ونظرًا لندرة السواتر الحجرية التي يمكن مقارنتها بقطعة الجلي هذه، فإنه يبدو من الصعب تحديد تاريخها ومنشأها. لكن التزيينات الرائعة والغريبة إضافةً إلى النوعية الممتازة للنحت تشير إلى انتمائها إلى بناءٍ تم إنشاؤه بتكليف من البلاط الملكي. تشير الفروقات النمطية المتعلقة بالسواتر المغولية المثقوبة، والتي غالبًا ما استُخدم في صناعتها الحجر الرملي الأحمر أو الرخام الأبيض، إلى منشأ آخر للقطعة، قد يكون الهند الشمالية في الفترة السلطانية (القرن الخامس عشر الميلادي).

(Sotheby's, 2003). *J.G.*





خوذة العمامة مع علامة ترسانة سانت أيرين العثمانية

تركيا

أوائل القرن السادس عشر الميلادي

الدولة العثمانية

فولاذ مع أزرار مذهّبة وتصاميم تخريمية منقوشة

الارتفاع ٣٩ سم، القطر ٣٣ سم

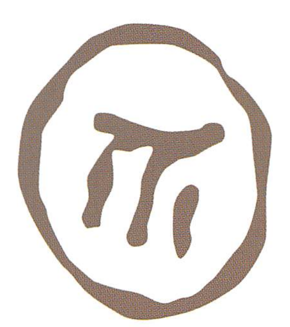
AA.100.2003

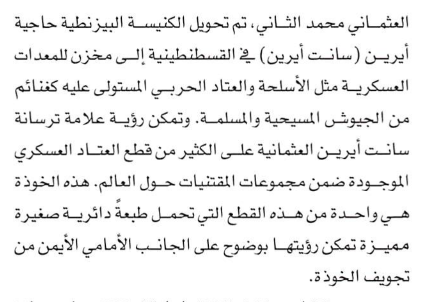
يُطلق اسم خوذة العمامة على هذا النوع من الخوذات بسبب شكلها البصلي المميز، إضافةً إلى تجويفها المخدد الذي يشبه الطاسة والذي يستدق إلى أن ينتهي بتصميمة أسطوانية. يمكن مقارنة هذا الشكل بقباب المساجد؛ مما يعطي هذه الخوذات مظهرًا إسلاميًا رغم أن نموذجها الأصلي مأخوذ من الخوذات الساسانية التي استخدمت في إيران قبل الإسلام.

زُينت هذه الخوذة بتصاميم نقشية زهرية ملتفة حول جزئها الأجوف، كما تحوي حامية أنفية شبيهة بتلك الموجودة في الكثير من الخوذات النموذجية، مع نهايات مخرّمة تتناسب مع زوج من حاميات الوجنة المخرمة أيضًا. هناك صفوف فردية من الأزرار المطلية بالذهب على طول الجزء السفلي من الخوذة وعلى حواف حاميات الوجنة. وقد كشف التكبير عن بقايا جلدية على الطرف السفلي للأزرار، مما يدل على احتمال استخدامها لتثبيت الحشوات الجلدية المتصلة بالجزء السفلي من الخوذة وحاميات الوجنة لتحمي لابسها من التقرحات.

صُنعت خوذات العمائم في العديد من الورش في تركيا وإيران ما بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر الميلاديين. ومن الرعاة الرئيسيين لهذه الصناعة سلالة آق قويونلو (وهي سلالة عاشت ما بين القرن الرابع عشر وأوائل القرن السادس عشر الميلاديين، وتحدرت من اتحاد الترك واستوطنت تركيا الوسطى، وقد امتد حكمها ليشمل هرات وبغداد)، ومن الرعاة أيضًا حكام شروانشاه (وهم حكام إقطاعية تابعة لآق قويونلو في ولاية شروان وهي اليوم منطقة تابعة لأذربيجان)، والعثمانيون. ويبدو أن هناك فروقًا طفيفة في الطراز بين الخوذات العثمانية وتلك المستخدمة من قبل سلالة آق قويونلو/ شروان. فالأولى كانت أكثر طولًا واستدقاقًا كما يبدو في هذه الخوذة، بينما بدت الأخرى أكثر استدارةً وثخانة.

في القرن الخامس عشر الميلادي وتحت حكم السلطان





العثماني محمد الثاني، تم تحويل الكنيسة البيزنطية حاجية أيرين (سانت أيرين) في القسطنطينية إلى مخزن للمعدات العسكرية مثل الأسلحة والعتاد الحربي المستولى عليه كغنائم من الجيوش المسيحية والمسلمة. وتمكن رؤية علامة ترسانة سانت أيرين العثمانية على الكثير من قطع العتاد العسكري الموجودة ضمن مجموعات المقتنيات حول العالم. هذه الخوذة هي واحدة من هذه القطع التي تحمل طبعةً دائرية صغيرة مميزة تمكن رؤيتها بوضوح على الجانب الأمامي الأيمن من تجويف الخوذة.

(Alexander, 1983; Nickel, 1991). *L.M. and S.R.*



خنجر شاه جهان

الهند (أكبر آباد "أكرا")

١٠٣٩ هـ (١٦٢٩-١٦٣٠م)

السلالة المغولية

نصل من الفولاذ مكفت بطبقتين رقيقتين من الذهب ومقبض من العقيق

الطول ٣٩ سم

MW.579.2008

لم تكن الخناجر والسيوف في فترة الإمبراطورية المغولية مجرد أدوات عملية، بل كانت قطعًا فنيةً جميلة صُنعت من معادن نفيسة ورُصعت بالجواهر. وكانت القطع المشابهة لهذا الخنجر مملوكة للأباطرة وتُمنح للأمراء وذوي المناصب المرموقة من العاملين في البلاط المغولي كرموز للسلطة والوضع الاجتماعي المتميز. امتلك هذا الخنجر والسيف الإمبراطور المغولي الخامس شاه جهان، وهو لقب فارسي يعني «ملك العالم». حكم هذا الإمبراطور ما بين عامي ١٦٢٨م و١٦٥٨م. وهو يُعرف ببنائه لصرح تاج محل المشهور. تتميز هاتان القطعتان، إلى جانب أهميتهما التاريخية، بكونهما من القطع القليلة النادرة التي بقيت من ممتلكات الإمبراطور الشخصية، مما يجعل منهما قطعتين استثنائيتين فريدتين.

أهم ما يبرز جمال هذا الخنجر ومكانته الرفيعة هو النقش المكفت على جانبي النصل والمكتوب بخط النستعليق الجميل مع ظلين من الذهب ذي العيار الثقيل الذي كان يستخدم في الورش الملكية في العاصمة أكبرآباد. يحوي النقش الكتابي الكامل اسم الإمبراطور وتاريخ ومكان صناعة الخنجر، أما الكتابة فتبدو محاطة بخرطوش أنيق مزركش بتصاميم زهرية دقيقة مؤطرة (انظر الملحق ص ١١٦-١١٧). والأهم من هذا وجود الشطرة الصغيرة أو ما يدعى بالمظلة الملكية الموضوعة بجانب الخرطوش على جانبي النصل.

الشطرة هي رمز ملكي يمثل الجنة التي تعلو رأس الحاكم، والذي كان يُعتقد وفقًا للمعتقدات المغولية أنه يشغل مكانةً خاصةً ما بين الآلهة وعامة الناس. ولذلك فإن وضع الشطرة فوق رأس الإمبراطور يعني إبراز مكانته العالية ومقامه الرفيع. أما نقشها على نصول سيوف وخناجر الأمراء وأفراد الجيش الملكي فيدل على مراتبهم المشرفة ونفوذهم.





سيف شاه جهان (تلوار)

الهند

السنة الملكية العاشرة

١٠٤٧هـ (١٦٣٧-١٦٣٨م)

السلالة المغولية

نصل من الحديد المسقي مكفت ومغطى بالذهب مع مقبض مزركش بالذهب

الطول ٨٤ سم

MW.532.2007

النقش الموجود على السيف أقل وضوحًا من النقش الموجود على الخنجر، لكنه يحوي اسم شاه جهان وتاريخ صنع السيف (انظر الملحق ص ١١٦-١١٧). كما توجد شطرة على أحد جانبي النصل وطبعة أوروبية وضعت فوق الجزء الذهبي.

تمت إضافة الطبعة والمقبض فيما بعد وربما يكون ذلك قد تم في نفس الفترة وفي نفس مستودع الأسلحة الأوروبي.

(Krishnan and Kumar, 1999; Zebrowski, 1997). *L.M. and S.R.*





طبق

إسبانيا (فالنسيا، مانيسيس على الأغلب)

حوالي ١٤٧٠م

الفترة الإسبانية

فخار مغطى بطلاء ذي بريق معدني مع كوبالت أزرق فوق تزجيج أبيض

القطر ٤٥،٥ سم

PO.206.2003

من أهم الأمثلة على الأواني الأندلسية ذات البريق المعدني، الأطباق التي حملت شعار النبالة والتي تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادي مثل الأطباق المبينة هنا. وقد كانت في معظمها تُصنع في مانيسيس، قرب فالنسيا التي أصبحت مركزًا لهذه الصناعة. يزين الشعار الأوروبي وسط الطبق، ويُحاط بزخارف ذات طراز بربري تعكس الحرفية المورية في المقام الأول كما تعكس تأثير الرعاية المسيحية. وقد أبدع خزّافو هذه الفترة صنع أطباق وأباريق وأوان وقوارير رائعة التصاميم والأحجام، وكانت تُعرض وتُستخدم في المآدب والاحتفالات المهمة. كما أوكلت للخزّافين مهام صنع كميات من هذه الأواني لتُهدى أو تُستخدم في حفلات الزفاف الكبرى. تعود أهم القطع الخزفية الإسبانية المطلية بالبريق المعدني إلى هذه الحقبة.

تصور الآنية التي تعود إلى أواسط القرن الخامس عشر الميلادي بعض الرموز العامة مثل النسور والأسود، والزنبق موضوعة داخل شعار. أما الأطباق الكبيرة فقد زُينت ظهورها أحيانًا بشعار أكبر حجمًا. كانت التزيينات، التي غالبًا ما استخدمت اللون الأزرق الكوبالتي، منمقة ومفصلة، وكانت تتألف من أشكال حرشفية معقدة ونماذج ورقية ملتفة مثل تصميم ورقة اللبلاب الرائع الموجود على هذا الطبق وعلى الجرتين البرميليتي الشكل.

ومع حلول القرن الخامس عشر الميلادي بدأت شعارات نبالة مسيحية أكثر دقة تظهر على الأواني الخزفية. ومن هذه الشعارات شعار حضور آراجون وقشتالة وليون وشعار قشتالة ونافار. أما الرسم على الظهر فيبدو أقل كثافة من الرسم على الوجه، ويبدو هذا من خلال النماذج الورقية المنفذة بضربات ريشة خفيفة مثل الأوراق الرمحية التي تبدو رؤوسها كالرماح.

تعتبر صناعة الأواني الفخارية المغطاة بطبقة من الطلاء ذي البريق المعدني من التقنيات الفنية الصعبة والمكلفة إذ





طبق

إسبانيا (فالنسيا، مانيسيس على الأغلب)

حوالي ١٥٠٠م

الفترة الإسبانية

فخار مغطى بطلاء ذي بريق معدني مع كوبالت أزرق فوق تزجيج أبيض

القطر ٣٩ سم

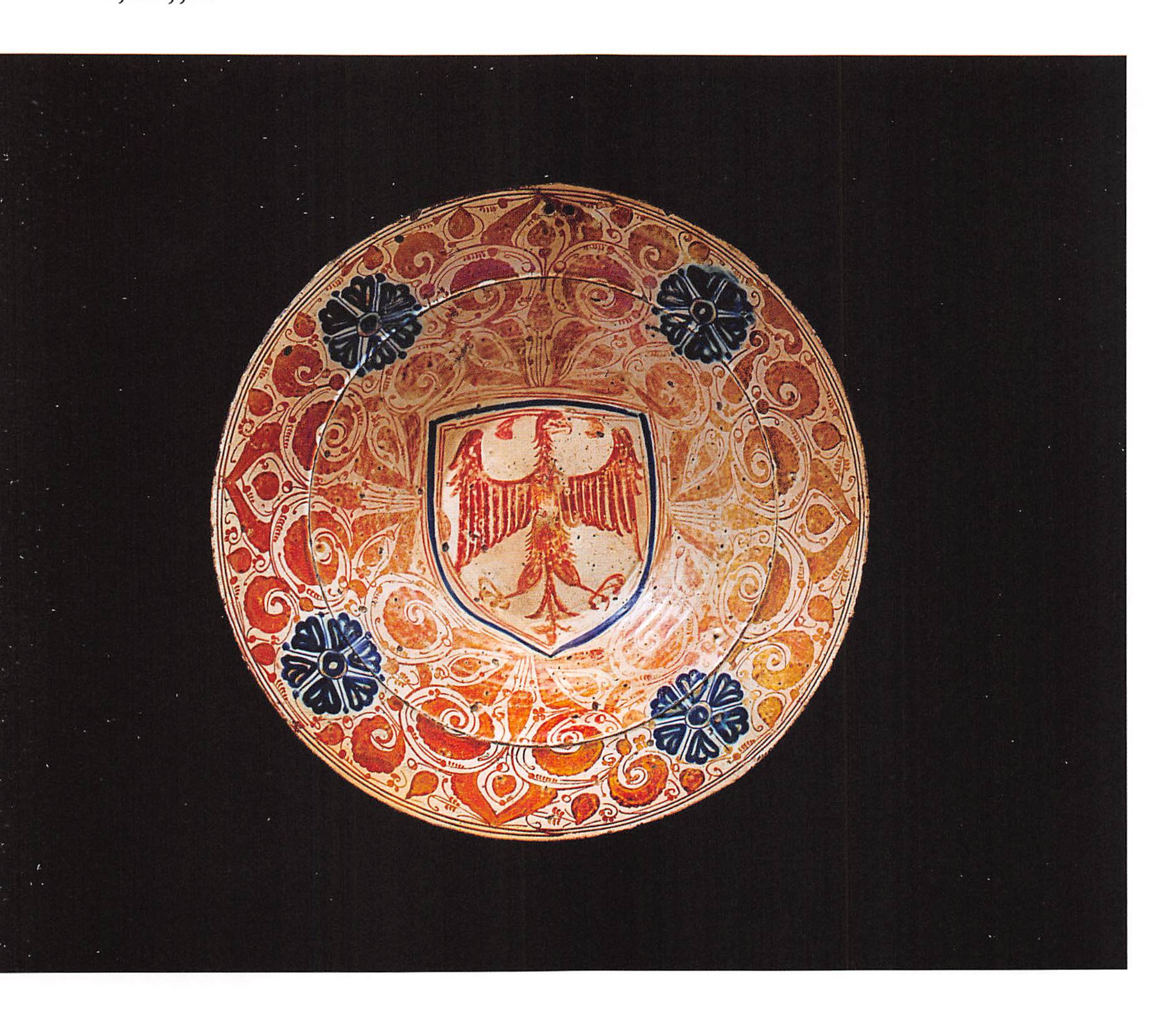
PO.424.2006

إن صناعتها تحتاج إلى شيّ مزدوج للأواني، كما تتألف طبقة التزجيج المستخدمة فيها من أكسيدات النحاس والفضّة. يعود تاريخ هذه الصناعة إلى القرن التاسع الميلادي في العراق، وهي تتمتع بتاريخ وشهرة عريقين في العالم الإسلامي. كانت مالقة أولى المدن الأندلسية التي وصلتها هذه التقنية في أواسط القرن الثالث عشر الميلادي ويعتقد أنها وصلتها عن طريق بعض الحرفيين الذين هجروا مصر الفاطمية عام ١١٦٩م بعد دمار الفسطاط، التي كانت مركزًا مهمًّا لصناعة الخزف ومقرًّا للكثير من الخزّافين العاملين بهذا النوع من التقنيات الفنيّة.

بحلول القرن الرابع عشر الميلادي ترسّخ إنتاج الأواني ذات الطلاء المعدني في مالقة؛ حيث تهافت بنو نصر حكّام غرناطة على طلبها كما رغب باقتنائها نبلاء الممالك المسيحية الشمالية. وقد كتب الرحّالة الشهير ابن بطوطة خلال زيارته للمنطقة في أواسط القرن قائلًا: «تُصنع في مالقة أوانٍ خزفيةٌ ذهبية رائعة، ومنها تُرسل إلى أصقاع الأرض البعيدة».

ونتيجةً لاستمرار تراجع وانحطاط دولة بني نصر في أواخر ذلك القرن، هجر الخزّافون مالقة للعمل في إسبانيا المسيحية حيث كانت تجارة الأواني ذات الطلاء المعدني لا تزال رائجة ورابحة. وسرعان ما اتسع نطاق هذه الصناعة التي تمركزت في مانيسيس قرب فالنسيا في القرن الخامس عشر الميلادي، فوصلت قطع منها إلى أوروبا وكانت تُباع للعائلات الفرنسية والإيطالية النبيلة.

وقد تم اكتشاف بعض من هذه القطع في كلٍّ من سوليس والفلاندرز. وإلى جانب تعاملها مع أوروبا، أصبحت إسبانيا



المـزود الرئيسـ للفخار ذي البريـق المعدني في منطقـة الشرق الأوسـط. وقد كشفـت التنقيبات كميّات كبيرة مـن قطعه التي تعود إلـى القرن الرابع عشـر الميلادي وأخـرى أحدث منها في منطقـة الفسطـاط، المدينـة التي ازدهـر فيها هـذا النوع من الفخار منذ قرون مضت.

(Caiger-Smith, 1985; Martinez Caviró, 1991; Ray, 2000). *K.K.*

طبق

إسبانيا (فالنسيا، مانيسيس على الأغلب)

١٤٥٠ - ١٤٧٥م

الفترة الإسبانية

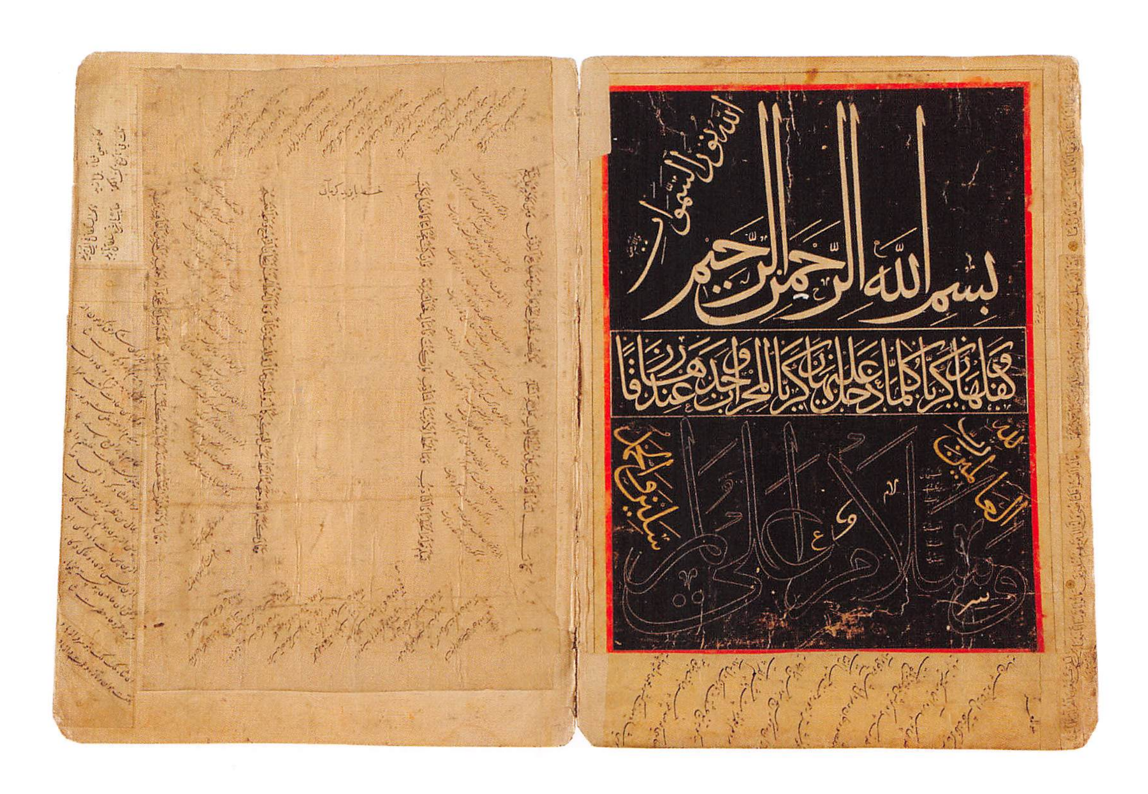
فخار مغطى بطلاء ذي بريق معدني مع كوبالت أزرق فوق تزجيج أبيض

القطر ٤٥,٥ سم

PO.393.2006







صفحتان مفردة ومزدوجة من الخط العربي

تركيا

١٤٥٠-١٥٠٠ م

الدولة العثمانية

حبر وأصباغ على ورق معالج

٣٨,٨ x ٢٨,٥ سم

٣٨,٦ x ٢٩,٢ سم

MS.700.2009
MS.701.2009

ربما تكون هاتان الصفحتان الخطيتان الرائعتان الملونتان اللتان خطتهما أنامل الخطاط أسد الله كيرماني الذي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي (وتوفي عام ١٤٨٧ أو ١٤٨٨م)، قد اقتطعتا من مجلد للسلطان العثماني بيازيد الثاني (الذي حكم ما بين ١٤٨١م-١٥٢١م) أو لوالده السلطان محمد الثاني (الذي حكم ما بين ١٤٥١م-١٤٨١م).

تتألف الصفحتان المفردة (على الصفحة المقابلة) والمزدوجة (فوق) من لوحات خطية كتبت بالخط السميك وعدة قطع كتابية كتبت بخطوط متنوعة على الورق. تشمل التراكيب الخطية ترويسة من التعليمات المفيدة كتبت بخطوط متناسقة وآيات قرآنية وأبيات شعرية منها بيت يُعزى إلى والد الخطاط. ويظهر على الجهة اليسرى الخالية من الصور للصفحة المزدوجة نقش على لوحة يُذكر فيه اسم الخطاط أسد الله بن بيازيد الصادق الصوفي الكيرماني.

أما تفاصيل حياة أسد الله فلا يُعرف شيء عنها، إذ لم يُنشر إلا القليل عنها في كتبه المعروفة. وقد اشتهر بكونه أستاذًا لكثير من الخطاطين المعروفين من أمثال الخطاط العثماني أحمد قراهيساري (الذي توفي عام ١٥٥٦م). لكن لا تُعرف بالضبط المدينة أو المنطقة التي تتلمذ فيها هؤلاء الطلاب ومنهم القراهيساري على يد أسد الله.

ومن المحتمل أن تكون اللوحات الخطية الرئيسة والنسخ المتنوعة الأصغر منها حجمًا قد كُتبت لأغراض أخرى، ومن ثم جمعت بعد وفاة أسد الله في محاولة لجمع وإنقاذ أعمال هذا الخطاط الفذ. يعرض الخطاط في هذه الصفحات براعته في استخدام ما بجعبته من الخطوط المتنوعة والتي تشمل خط الثلث والنستعليق والنسخ بينما يمكن اعتبار الكثير من تمارينه الخطية أعمالًا تجريبية أو مبتكرة (ص ٨٨).

أما الدليل على كلامنا فهو هذا التصميم الأسود الكبير



إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا





الموجود على الصفحة المزدوجة والذي كتبت فيه الكلمات بطريقة تبدو وكأنها انعكاس مرآة (تُدعى هذه الطريقة باللغة العربية باسم المثنى وبالتركية المسنى) وقد كتبت الكلمات بخط الثلث الجلي (إلى اليمين). وبالتفحص الدقيق للصفحة يمكننا أن نستدل على الطريقة التي اتبعها الخطاط في إبداع هذه الصفحة. فمن الجائز أنه استخدم نوعًا من المساحيق ذرها فوق صفحة مخرمة مما ساعده على الحصول على هذا التصميم المنعكس. ثم قام بعد ذلك بتحديد الصورة الناتجة بالحبر الأسود وملأ الفراغات الباقية بصباغ أسود معطيًا بذلك انطباعًا بأن الخطوط البيضاء للأحرف قد حُفرت (خدشت) على الصفحة السوداء.

ولهذه الصفحات أهمية خاصة في مسيرة تطور الخط العربي وذلك لعدة أسباب: فهي فريدة في طريقة جمعها وكذلك في النوعية التجريبية التي شملت العديد من التصاميم الخطية. ويعود الفضل لأسد الله كيرماني وتلميذه الشهير القراهيساري في إرجاع مدرسة ياقوت المستعصمي، خطاط القرن الثالث عشر الميلادي إلى ساحة الخط في تركيا. لكن بعد فترة قصيرة من وفاة أسد الله وتلميذه القراهيساري انقرض التقليد الياقوتي من بلاد الأناضول تقريبًا. وبحلول القرن السادس عشر الميلادي تبنّى الخطاطون العثمانيون الطرق الجديدة التي ابتكرها الخطاط المتمرد شيخ حمد الله (الذي توفي عام ١٥٢٠م) والذي أعادت طريقته صياغة فن الخط العربي كليًا.

(Derman, 1998; McWilliams and Roxburgh, 2007; Roxburgh, 2005). *F.H.*



حلية معلّقة

تركيا (إزنيق)

١٥٧٥-١٥٨٨م

الدولة العثمانية

فخار مخلوط بالزجاج مع زخارف تحت طبقة مزججة

الارتفاع ٢٥,٥ سم

PO.17.1997

بدأ إنتاج الخزف في مدينة إزنيق التركية في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي. أما في أواسط القرن السادس عشر الميلادي واستجابةً للطلب المتزايد من قبل علية القوم والأباطرة العثمانيين، بدأ خزّافو إزنيق بإنتاج أنواع فائقة الجودة من الخزف مثل هذه الحلية المعلقة والطبق والقنينة. وقد اختلفت هذه الآنية، المصنوعة من الفخار المخلوط بالزجاج واللاصق الحجري المكون من مادة الكوارتز والطين والزجاج المطحون، والمزينة برسوم تحت طبقة مزججة، اختلفت عن النماذج الخزفية التركية الأولى.

الأطباق والأباريق هي أكثر أنواع المصنوعات الإزنيقية شيوعًا، لكن كان هناك طلب أيضًا على الأواني المعلقة الكروية كالحلية المبينة أعلاه.

وربما يكون شكل هذه الأواني قد تأثر بشكل بيض النعام الذي كان يستخدم في طقوس الدفن القديمة، إذ كان من عادة الجماعات الدينية المسيحية والمسلمة في الشرق الأوسط تعليق مثل هذه الحلي الكروية.

كانت الحلي المعلقة الخزفية العثمانية تُربط بفوانيس المساجد، وتعلق على شكل مجموعات تحيط بالمنبر كي يتمكن



الناس من رؤيتها عن بعد أو من أسفل. وإلى جانب وظيفتها التزيينية، يُحتمل أن يكون لها وظيفة أخرى هي استخدامها كأجهزة صوتية تساعد في نقل صوت الإمام أثناء إقامة الصلاة، وكذلك لمنع القوارض من الوصول إلى زيت المصابيح لتشربه.

تُظهر هذه المجموعة من القطع إمكانية تعقب التسلسل الزمني للآنية الإزنيقية المصنوعة في القرن السادس عشر الميلادي، وذلك من خلال ملاحظة تطور تصاميمها وألوانها. فالآنية الأولى كانت ذات ألوان قاتمة، وكان يستخدم فيها، على الأغلب، اللون الأزرق فوق سطح أبيض. ومع حلول عام ١٥٤٠م شاع استخدام مزيج اللونين الفيروزي والأزرق وكذلك الأخضر العفني والزيتوني واللون البنفسجي كما يبدو في الصور. وقد صورت هذه الآنية التي تعود إلى أواسط القرن السادس عشر الميلادي تنوعًا زهريًا طبيعيًا شمل بشكل رئيس الخزامى والقرنفل والورد والزنبق وبراعم الخوخ. وفي بعض المناسبات كانت التزيينات تشمل أنواعًا أخرى من الزهور والنباتات مثل الرمان والأقحوان كما هو مبين على الطبق هنا.

الشنتماني، تصميم مؤلف من ثلاث دوائر مجتمعة، وهو

طبق

تركيا (إزنيق)

١٥٤٥-١٥٥٠م

الدولة العثمانية

فخار مخلوط بالزجاج مع زخارف تحت طبقة مزججة

القطر ٢٨،٨ سم

PO.48.1999



قنينة ماء

تركيا (إزنيق)

حوالي ١٥٤٠ م

الدولة العثمانية

فخار مخلوط بالزجاج مع زخارف تحت طبقة مزججة

الارتفاع ٣٧,٥ سم

PO.47.1999

يبدو واضحًا في القنينة المبينة في الصورة العليا والصورة على يسار الصفحة، وهو نموذج آخر شاع استخدامه في هذه الفترة. وقد كُتب الكثير عن منشأ الشنتماني، حيث ربطته النصوص بالتقاليد البوذية في آسيا الوسطى.

أما إضافة لون الطماطم الأحمر النافر في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي، فقد كانت صفةً مميزة بشّرت بمرحلة جديدة من مراحل تطور الخزف الإزنيقي.

كان من شأن هذا المخطط اللوني الجديد الذي تضمن الأخضر الزمردي، الظاهر في الحلية المعلقة، أن يصبح علامة فارقة من علامات الخزف الإزنيقي استمرت حتى نهاية القرن، وهي النقطة التي توقف عندها إنتاج هذا النوع من الخزف. وقد تنوعت تصاميمه وتراكيبه فأصبحت أكثر تجريدًا كما احتوت على بعض الأشكال البشرية.

(Atasoy and Raby, 1989; Carswell, 2003). *K.K.*





مخطط ملاحي للبحر الأبيض المتوسط

تركيا

حوالي ١٦٠٠م

الدولة العثمانية

حبر على ورق

١٢٠ x ٢٦٠سم تقريبًا (للجزأين)

MS.709.2010

هـذه الخريطة هي مخطط ملاحي مؤلف من جزأين وقد جمع مـن عدة قطع من الورق السميك، وهـو يصور كل أجزاء البحر الأبيض المتوسط، من مضيق جبل طارق في الغرب إلى السواحل التركيـة واللبنانيـة في الشرق. وقد كتبت أسمـاء المدن والقلاع والموانئ الساحلية باللغة التركية العثمانية، بينما تركت الأجزاء الداخليـة مـن الأقطار فارغـة. تم تلويـن الجـزر بالأخضر أو الأحمـر أو البيج، لسبب غـير واضح. وقد صورت بعض المدن أو الأماكن الرئيسة ضمن مخططات منظورية حمراء اللون، بينما مُيـزت مناطق الميـاه الضحلة بنقاط سـوداء صغيرة، مما يبين بوضوح أن هذا المخطط رسم لأغراض بحرية. ومن المعروف أن العديـد من المخططات التركية العثمانيـة كانت موجودة ابتداءً مـن أواخر القرن الخامس عشر أو أوائـل القرن السادس عشر الميلاديين.

وقد قادت المواد التي عُثر عليها، الخبراء للاعتقاد بوجود تفاعـل قوي بـين التقاليد البحرية للـدول الإسلامية والمسيحية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط في تلك الفترة.

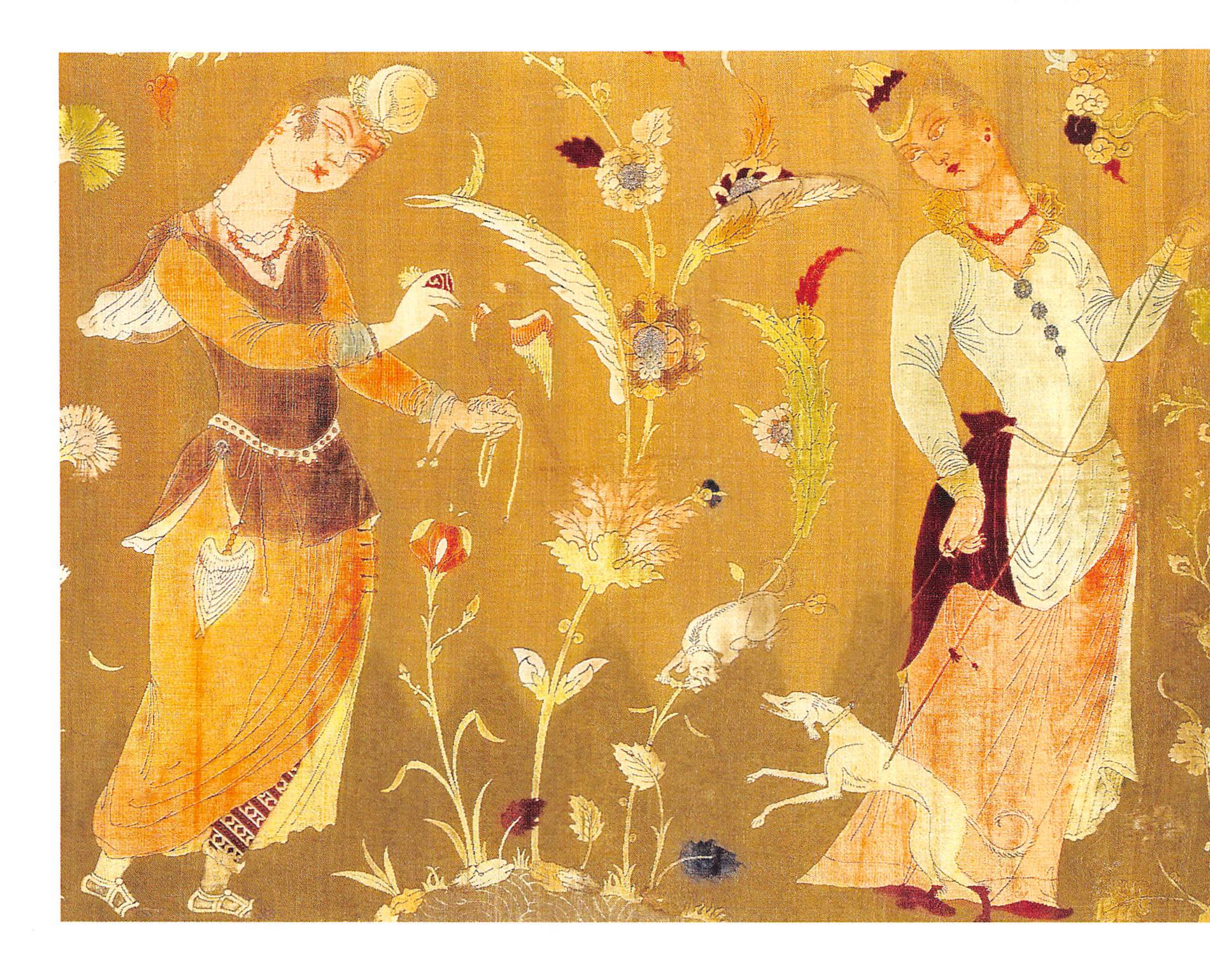
أشهر هـذه المخططات هي خريطة بـيري رئيس (حوالي ١٤٧٠-١٥٥٤ م) التـي ترجـع إلـى العـام ١٥١٣ وهي محفوظة في متحف تـوب كابي سراي وتعتبر من التحـف الفنية النفيسة بزينتهـا الغنيـة وتصويرها للجـزر الرائعة والسفـن والوحوش الخرافيـة. وقـد اشتهر الرئيـس أيضًا بكتابه «كتـاب البحرية» الذي ذكر فيه اكتشاف أميركا، اعتمادًا على خرائط كريستوفر كولومبوس التي اختفت.

ولا توجـد من هذا الكتاب إلا نسختين فقط في العالم. وفي حين أن طبعته الأولى (١٥٢١م) وُضعت لتكون مخططًا ملاحيًّا عمليًّـا، إلا أن طبعته الثانيـة (١٥٢٦م) بدت بشكلٍ مختلف؛ إذ تمـت مراجعتها وزخرفتها لتقدم إلـى السلطان سليمان (الذي حكم ما بين ١٥٢٠م- ١٥٦٦ م).



إذا وضعنا هذه النقطة في الحسبان ونظرًا إلى الحجم الكامل للجزأين، حوالي ١٢٠ x ٢٦٠ سم فإن من المحتمل أن تكون هذه الخريطة مخططًا جداريًا مزينًا غير مكتمل. أما وجود مدنٍ مثل طرابلس الجديدة أو الإسكندرية الجديدة فيدعو للاعتقاد بأن المخطط وضع عام ١٦٠٠م؛ إذ إن هذه المدن لم تكن موجودة في خريطة بيري رئيس التي وُضعت عام ١٥٢٦ م، أضف إلى ذلك نوعية الورق، الذي استخدمت في صناعته القوالب السلكية، وهي تقنية دخلت إلى العالم العثماني في نهاية القرن السادس عشر الميلادي أو بداية القرن السابع عشر الميلادي.

(Harley and Woodward, 1992; Christie's, 2009). *I.G.*



لوحة من المخمل الحريري

إيران

أوائل القرن السابع عشر الميلادي

الدولة الصفوية

مخمل حريري مفرَغ وموَشى بخيوط معدنية

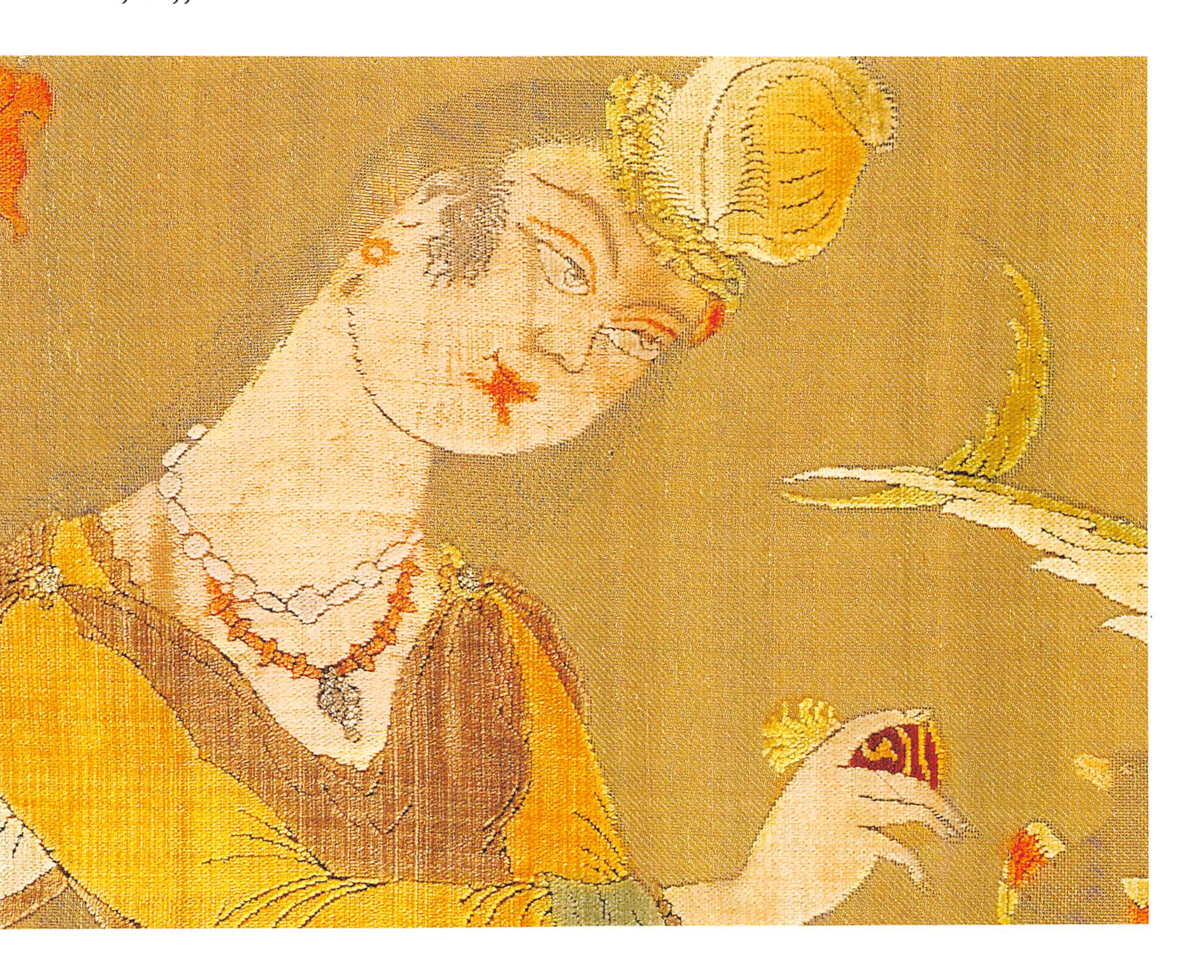
٨١ x ١١٤ سم

TE.204.2010

كانت الأنسجة، وخصوصًا المخمل الحريري، من أنفس القطع التي صنعت في إيران الصفوية. وتعتبر هذه الصورة المؤلفة من أشخاص أنيقي الملبس منهمكين في عدد من المطاردات الترفيهية من المواضيع الشائعة في هذه الفترة. تصور اللوحة سيدتين مجهزتين بكل مستلزمات الصيد مثل أجنحة الحمام المربوطة حول خصريهما لاستخدامها كطعم، وحبل وقلنسوة الصقر.

كان الصيد بالصقور والصيد بشكل عام من الهوايات المفضلة التي مارسها علية القوم في بلاد فارس وكانت مادة دسمة للفنانين الصفويين، وقد عبروا عن ذلك بوسائل متعددة منها النسيج والمنمنمات. ومن الأمثلة الأخرى على المخمل الصفوي الذي يحوي أشكالًا بشرية قطعة من مقتنيات المعرض الدائم لمتحف الفن الإسلامي تمثل أزواجًا من النساء تحملن زهورًا بتكرار عمودي، وقد أحاطت بهن الشجيرات المزهرة الشبيهة بتلك الظاهرة في هذه القطعة من المخمل. تصور أوراق الشجر المحيطة بالصيادتين في هذه القطعة طائفة من الأزهار تشمل القرنفل والسوسن إلى جانب بعض العناصر الفنية السعفية المنمقة.

وفي حين تعتبر القامات الهيفاء والأثواب الطويلة والأحذية المستدقة في هذه القطعة الحريرية من الأمور المميزة للأزياء الصفوية في تلك الحقبة، إلا أن القبعات الصغيرة وفتحات القمصان الواسعة تعطي اللوحة طابعًا أوروبيًا. فالتأثيرات الغربية كانت مألوفة في إيران خلال هذه الفترة كما كانت مقبولة ومرحبًا بها في البلاط الصفوي. وقد قوي هذا التأثير بشكلٍ خاص في ستينيات ذلك القرن بعدما زار فنانون أوروبيون البلاط الملكي في أصفهان وعندما أرسل الشاه عباس الثاني بعضًا من رسامي بلاطه إلى روما لدراسة الفن الإيطالي. وقد طارت شهرة هذه الأقمشة الفاخرة في كل أنحاء



العالم المعروف آنئذ وأعجب بها الناس، خصوصًا في أوروبا، نظرًا للمهارة العالية والتصاميم المفصلة والمواد الباهظة التي استخدمت في صناعتها ولجمالها البديع الأخاذ. لم يقتصر الإعجاب بهذه الأنسجة الصفوية على النخبة الأوروبية فحسب، بل تعداها ليصل إلى ملوك آسيا، إذ تفيد المصادر بأن ملك سيام كان يقتني الحرير الفارسي بكميات كبيرة. ولطالما أرسل حكام إيران المخمل الحريري كهدايا دبلوماسية إلى بلاطات الدول الأجنبية. أما المخمل الذي كان يقدم كهدايا، لأغراض سياسية، فقد كان يُصنع من أفخم المواد مثل الحرير المطعم برقائق الذهب والفضة؛ وذلك لاستعراض الثروة والفخامة التي ميزت البلاط الصفوي في القرن السابع عشر الميلادي.

إن الأقمشة المخملية المزركشة بالذهب التي حفلت بها فترة حكم الشاه عباس، والتي أطلق عليها اسم «زربافت المخمل»، واستخدام خليط الذهب والفضة مع نسبة عالية من الذهب في الخيوط التي حيكت منها خلفية هذا النسيج، لا يترك مجالاً للشك بشأن الكلفة الباهظة والمهارات الممتازة التي وُظفت في صناعة هذه القطعة الفاخرة.

(Spuhler, 1978; Thompson, 2004; Pope and Ackerman, 1939; Baker, 1995; Bier, 1987). *J.M.*



سجادة صلاة

إيران (أصفهان)

أواخر القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر الميلاديين

الدولة الصفوية

حرير وصوف وخيوط معدنية

١٧٤ x ١٢١ سم

CA.82.2010

تشكل **سجادة الصلاة** هذه جزءًا من مجموعة مشهورة من قطع سجاد المحراب الفارسي الصفوي والمعروفة باسم مجموعة توب كابي. تعتبر النقوش الخطية من السمات المميزة لمعظم هذه القطع من السجاد. أما ترجمة النص الفارسي الذي تحويه هذه السجادة فيقول:

«طالما لا يزال هناك أثر لهذه الأرض أو لهذه السماء/ فليظل البيت العثماني بيت الأسياد العظماء/ وليتربعوا على عرش العدالة والحظ/ بفرح ونجاح على الدوام/وليكن اسم السلطان مراد/ الزينة المجملة لكل الخطب وكل المسكوكات/ في إيران والأناضول والأراضي العربية/ وليكن لك جبروت الأبطال/ ونبع لا ينضب/ ولتبقَ فتيًّا ما بقي العالم/ وليكن غبار سجادتك مثل ميرزا مخدوم/ كن أنبل المؤذنين».

وقد كتب هذا النقش من الشعر الفارسي بخط النستعليق، وهو يحوي اسم السلطان مراد داخل الخرطوش (المستطيل) على الزاوية اليسرى العليا (الصورة). ويدل محتوى النص على كون السجادة هدية دبلوماسية مقدمة من البلاط الفارسي الصفوي إلى البلاط التركي العثماني. ومن المحتمل أن تكون السجادة قُدمت احتفالًا بمعاهدة السلام التي وقعها الطرفان عام ١٥٩٠م، مما يعني أن اسم السلطان مراد هنا هو للسلطان العثماني مراد الثالث. وقد كان شاه عباس هو الحاكم الصفوي في ذلك العهد.

ومن السمات المشتركة للعديد من قطع هذه المجموعة تقنية الزركشة بالخيوط المعدنية. وهنا نراها تستخدم بنجاح لتظهر تضادها اللوني مع السعف وأوراق الكرمة والأوراق المتموجة الأخرى الموجودة في التصميم.

ورغم أوجه الشبه هذه إلا أن هذه السجادة تعتبر استثناءً للقاعدة لأنها صنعت من الحرير بينما كل قطع السجاد الأخرى صنعت من الصوف، مما يدفعنا للاعتقاد بأهميتها وقيمتها الثمينة.

(Eiland and Pinner, 1999; Thompson, 2006; Canby, 2009). *J.M.*





لوحة شخصية لفتح علي شاه

إيران

١٢٣١هـ (١٨١٦ م)

الدولة القاجارية

ألوان زيتية على القماش

١٠٩,٥ x ١٦٨ سم

PA.18.2010

تصور هذه اللوحة الشخصية فتح علي شاه الحاكم الثاني للسلالة القاجارية، الذي ولد عام ١٧٧١م وخلف عمه آغا محمد مؤسس السلالة عام ١٧٩٧م وحكم حتى وفاته عام ١٨٣٤م. ويمكن التعرف عليه مباشرة في الصورة بسبب مظهره المميز الذي تعبر عنه لحيته السوداء الشديدة الطول، التي تصل إلى ما تحت خصره النحيل، وثوبه الفاخر وملحقات الثوب أيضًا. نراه في هذه اللوحة وهو يلبس قبعة ملكية مرصعة بالجواهر ويحمل صولجانًا رائعًا مع خنجر تغطيه الأحجار الكريمة مثبت إلى حزامه. تعطي هذه القطع رموزًا واضحة على السلطة وتركز على الجوانب البصرية الجلية للنفوذ الملكي. أما تكرار هذه المظاهر في صور الشاه الأخرى فيشكل جزءًا مهمًا من الرسالة السياسية التي كانت تنقلها مثل هذه الصور. ومن المحتمل أن يكون فتح علي شاه قد اعتبر نفسه وريثًا شرعيًا عن التقاليد الملكية الفارسية القديمة، وربما تكون هذه اللوحات قد استوحت جمالياتها النمطية من الفن الإمبراطوري للسلالة الساسانية، الذي يبدو واضحًا في المنحوتات الصخرية البارزة لطاقي بستان في غرب إيران. وقد تميزت فترة حكم فتح علي شاه بإحياء الفنون والآداب المعروفة باسم بازغاشت (والتي تعني العودة)، وقد وصل حجم اللوحات الشخصية والزيتية الكبيرة إلى مستويات لم تصل إليها أي من السلالات السابقة من قبل. تم رسم العديد من اللوحات الشخصية البلاطية الكبيرة لفتح علي شاه تعبيرًا عن الثروة والفخامة والسلطة الراسخة لبلاطه، أمام شعبه وأمام العالم. وقد كانت مثل هذه القطع الفنية تقدم هدايا للسفراء الأجانب والملوك والحكومات لنقل مفاهيم التفوق الإيراني في الخارج. وقد أرسل معظمها إلى الدول الأوروبية الغربية كتعبير عن الوضع السياسي العالمي لإيران في تلك الفترة، حيث تنافست كل من بريطانيا العظمى وروسيا في السيطرة على البلاط القاجاري. وقد أرسلت واحدة



من هذه اللوحات على نحو علني ومعروف عام ١٨١٢م إلى الأمير ريجنت الذي أصبح فيما بعد الملك جورج الرابع، ملك بريطانيا العظمى، وأرسلت معها مخطوطة مصورة من شعر فتح علي شاه الخاص بعنوان «ديوان خاقان» والتي توجد حاليًا ضمن مجموعة مقتنيات المكتبة الملكية في قلعة وندسور. كان الفنان مير علي أبرز رسامي اللوحات البلاطية في بداية حكم علي شاه. وقد رسم ما يزيد على ١٢ لوحة زيتية بالحجم الطبيعي ولوحات مزججة أصغر منها حجمًا للملك، وكان يملك مهارة واضحة في تصوير عظمة وفخامة وسلطة وثروة الإمبراطور، مما كان يرضي غرور فتح علي شاه على ما يبدو. ساعدت هذه اللوحات في تعزيز صورته الإمبراطورية الأيقونية.

(Falk, 1972; Diba and Ekhtiar, 1998). *J.M.*



الصورة معكوسة (انظر إلى اليسار)

ختم ميسور الملكي

الهند

١٧٤٨-١٧٥٤ م

السلالة المغولية

ختم من الذهب المرصع بالياقوت والزمرد مع ماسة واحدة مثبتة على رقائق من الذهب

٥,٥ x ٥ سم

JE.215.2009

استخدم هذا الختم الملكي لتصديق الوثائق الملكية داخل الإمبراطورية المغولية إبّان حكم أحمد شاه (الذي حكم ما بين ١٧٤٨-١٧٥٤م). يعرض الختم الجانبين الرسمي والخاص للحاكم، وتكمن أهميته في تمثيله للسلطة بينما هو يحافظ في الوقت نفسه على حميمية هذه القطعة الشخصية. رُصع الختم بقطع مستطيلة من الزمرد والياقوت ثبتت بالتناوب فوق رقائق من الذهب على شكل خطوط مقلمة، وقد ثبتت ماسة واحدة في أعلى الختم عند مكان التقاء الحلقة مع القاعدة.

كان للمغول ولع شديد بالجواهر والأحجار الكريمة، وقد غطي الكثير من أدواتهم العملية بالجواهر والتصاميم الفنية، مثل هذا الختم، الذي يظهر سطوة وثروة مالكه. وقد كانت مثل هذه القطع ترسل كهدايا من الأباطرة إلى حكام الإقطاعيات التابعة لهم وللمتنفذين فيها.

يوجد على قاعدة الختم نقش كتابي بأحرف عربية كتب بخط النستعليق يقول: «راجه جكدبوراج أحمد شاهي ١١٦٢»(١٧٤٨-١٧٩٤ م)، وهو يشير إلى راجا ديف راج وهي إقطاعية تابعة للإمبراطور المغولي أحمد شاه في السنة الثانية لحكمه. وقد استخدم هذا الختم من قبل الإقطاعية لتصديق أو توقيع الوثائق الملكية. لكن يبدو كأن هذه القطعة هي نسخة عن قطعة أخرى سبقتها. يقال إن الإمبراطور أورانغزب (حكم ما بين ١٦٥٨-١٧٠٧ م) أرسل خاتمًا نقش عليه «جاغ ديو راج» إلى شيكا ديفا راجا في ميسور (١٦٧٢-١٧٠٤ م) عام ١٧٠٠م. وهو نفس النقش الذي يحمله ختم ميسور الموجود في متحف الفن الإسلامي، باستثناء اسم أحمد شاه والتاريخ. شيكا ديفا راجا كانت أيضًا إقطاعية تابعة لميسور.

ومن المحتمل أن يكون الخاتم الأول قد أرسل إلى الإمبراطورية المغولية كنوع من العرفان للتوسع المهم الذي نجحت ميسور بتحقيقه كدولة جابية للجزية، مما ساعد الإمبراطورية في توسيع حكمها العسكري المركزي. وبصنع قالب مشابه للختم الأول أمكنت المحافظة على تقليد سياسي معني بمكافآت البلاط.

ومن المحتمل أن يكون الختم الأصلي قد ضاع أو تلف، لذا تقدمت إقطاعية راجا بطلب صنع خاتم جديد. ولهذا السبب يمكن أن يكون هذا الختم نسخة عن خاتم أورانغزب الأصلي الذي يعود تاريخ صنعه إلى العام ١٧٠٠ م، مع فرق واحد هو اسم أحمد شاه والتاريخ.

(Christies, 1999). *S.N.*





حامل فنجان قهوة

تركيا أو أوروبا (سويسرا على الأغلب)

القرن التاسع عشر الميلادي

الدولة العثمانية

ألماس وياقوت مثبت على هيكل من الذهب

الارتفاع ٥,١ سم
والقطر ٥,٥ سم

JE.206.2008

زُين **حامل فنجان** قهوة القرن التاسع عشر الرائع هذا (والمسمى ظرف بالتركية) بشكل كثيف بالألماس والياقوت المثبت على هيكل من الذهب. تتميز هذه القطعة أيضًا بطريقة تصنيعها فالياقوت فيها قد قُطع ليناسب المكان المخصص له مما يعني هدر كمية كبيرة من الأحجار الكريمة في صنعه. كانت فناجين البورسلين الرائعة الخالية من القبضات توضع داخل حوامل القهوة هذه لحماية يد حاملها من الحرارة، وقد استوردت هذه الحوامل في البداية من ميسين في ألمانيا، ولكن بعد ذلك أصبحت تُصنع من قبل فنّاني البلاط في اسطنبول لتحاكي النماذج المستوردة من سيفر. وقد وجدت مجموعات كاملة مؤلفة من حوامل فناجين القهوة مع الفناجين والصينية في متحف توب كابي سراي. لعبت القهوة دورًا مهمًّا في الثقافة العثمانية ابتداءً من القرن السادس عشر الميلادي، فنبات القهوة نشأ من الجبال الإثيوبية وكان يستورد عبر ميناء مخا اليمني (الذي منه اشتقت كلمة موكا)، حيث يُقال، وحسب الأسطورة المعروفة، إن شيخًا من أبناء المنطقة اكتشف القدرة العلاجية لشراب مصنوع من حبوب القهوة.

سرعان ما وصلت القهوة، نتيجةً للتوسع العثماني في البلقان، إلى أوروبا، وفي القرن السابع عشر الميلادي تم افتتاح أول مقاهٍ قُدمت فيها القهوة في فينيسيا عام (١٦٤٥م) ولندن عام (١٦٥٢م) ومارسيليا (١٦٥٩م)، وقد ارتبط هذا الطعم الجديد بعدد من السلوكيات الإشكالية لدرجة أن قوانين جديدة سُنّت لمنع استهلاك هذه المادة. وقد فرض السلطان مراد الرابع (حكم ما بين ١٦٣٤م- ١٦٤٠ م) حظرًا تامًّا على القهوة وأمر بهدم المقاهي. وفي عام ١٧١٠م حظر البابا كليمنت الحادي عشر القهوة باعتبارها مشروبًا إسلاميًّا، لكنه لم يتشدد كثيرًا في هذا الأمر.

في القرن التاسع عشر الميلادي انتشرت المقاهي في



كل أنحـاء اسطنبـول حيث كانـت أماكن للقـاءات الاجتماعية والثقافيـة. أما تقديم القهوة للضيوف فقد أصبح جزءًا تقليديًا مـن أية مناسبـة اجتماعية سـواء أكانت في المنـازل أو حتى في الاستقبالات التي كانت تتم في قصر السلطان.

انفتحت الثقافة العثمانية في مراحلها الأخيرة خلال القرن التاسـع عشر الميـلادي على أوروبـا حيث بدا التأثـير الأوروبي واضحًا في القطع الكماليـة الفارهة التي كلّف السلاطين فنّاني أوروبا، وخصوصًا فرنسا، بصناعتها تلبيةً لاحتياجات راعيها.

لا يُعـرف بالتحديد فيمـا إذا كان حامل القهوة هذا قد صُنع في مصانـع البلاط العثماني؛ ربما من قبل حرفيين أوروبيين عملوا فيها إلى جانب المخضرمين المحليين، أو أنه استورد من أوروبا، وفي هذه الحالة من المرجح أن يكون مستوردًا من سويسرا.

(Rogers and Köseoglu, 1986; Kleiterp and Huygons, 2006). *J.G.*



لوحة قوس خشبي

المغرب

القرنان السادس عشر والسابع عشر الميلاديان

الفترة التي تلت حكم السلالة المرينية

خشب منحوت وملطخ

١٨٢ x ٢٤٩ سم

WW.80.2002

يعتبر هذا القوس الخشبي الرائع نموذجًا للمشغولات الخشبية الشمال إفريقية التي انتشرت في أواخر القرون الوسطى وأوائل العهد الذي تلاه. وقد يكون جزءًا من التزيينات المعمارية لأحد البيوت الفخمة أو القصور أو ربما يكون جزءًا من بناء مدرسة، وهو الاسم الذي يُطلق على مدارس تحفيظ القرآن. أما المدرسة في شمال إفريقيا فتعني كليّة تضم غرفًا لسكن الطلاب حيث كانت تُدرس إلى جانب الدراسات القرآنية، مواد مثل الشريعة الإسلامية والفلك والرياضيات والعلوم.

يحمل القوس، الذي يبلغ عرضه ٢,٥٠ متر تقريبًا، شكل الجزء العلوي من بوابة ويحيط إطار مستطيل بقوسه الدائري. وقد زُين جانبا القوس برسوم الأزهار المتشابكة مع نمط هندسي بسيط من عراوي العقد، أما الأجزاء المختلفة لهذه القطعة فقد فصلت بحزم مدهونة ببراعم صغيرة أو أشكال متعرجة. وقد حفرت التزيينات بشكل سطحي ولونت بألوان عديدة مثل الأحمر والأصفر والأخضر والبني وغيرها. أما باطن القوس فقد ملئ بالمقرنصات؛ وهي قطع خشبية على شكل خلايا النحل جُمعت معًا لتعطي شكلًا يشبه الهوابط ولتخلق شعورًا بأن هناك ستارة متدلية من أعلى القوس. تمكن مشاهدة أقواس خشبية شبيهة بهذا القوس في ساحة مدرسة بو إنانيا في فاس في المغرب، والتي بنيت في أواسط القرن الرابع عشر الميلادي واشتهرت ببلاطها الملون الذي يغطي الجزء السفلي من الجدران الداخلية بينما يزين الجص واللوحات الخشبية الجزء العلوي من الساحة ذات الطابقين. أما أفضل مقارنة يمكن إجراؤها هنا فهي مقارنة اللوحات الخشبية لهذا القوس مع شبيهات لها وجدت في بيت النافورة في جامع القرويين في فاس، والذي يحوي نافورة شبيهة بإحدى نوافير قصر الحمراء في غرناطة، كما يحوي كذلك لوحةً خشبيةً متداخلة خصوصًا عند منطقة التقاء الأعمدة والتيجان بالسقف، وهي تشبه تمامًا اللوحة الخشبية التي لدينا.

ورغم التشابه بين مادتي الجص والخشب من حيث قابليتهما للحفر، إلا أن المادتين مختلفتين كثيرًا؛ فالجص الفاتح اللون يتضارب بشدة مع الخشب البني الداكن، والنتيجة هي تزيينات عامة معقدة تختلف عند النظر إليها نهارًا بسبب الألوان المختلفة وكثافة الضوء.

(Gros & Dellettrez, 2002; Gabrieli et al., 1991). *J.G.*





حلي للأذنين

المغرب

القرن الثامن عشر الميلادي

الأسرة العلوية في المغرب

ألماس وزمرد وأحجار شبه كريمة على قاعدة من الذهب

القطر ٨,٧ سم

JE.4.1997

في حين أن المتحف يعرض قطعًا تعود إلى الفترة الممتدة من القرن الثامن الميلادي حتى القرن التاسع عشر الميلادي، إلا أنه يركز على فترة القرون الوسطى تحديدًا. لذا تتمتع هذه الحلي الذهبية بأهمية خاصة كونها تسلط الضوء على تقليد فني مهم في العالم الإسلامي. فخلافًا للجواهر التقليدية التي عرفت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين في المغرب والتي كانت تُصنع من الفضة، فإن هذه القطع الثلاث قد صنعت من الذهب. وهي مهمة لأنها تنقل صورة عن الثروة والذوق اللذين تمتعت بهما فئات معينة من المجتمع المغربي، مثل الحلقات الأرستقراطية الصغيرة التي كانت تعيش في المدن في القرون الماضية وصولًا إلى القرن العشرين الميلادي.

يعكس هذا الطراز من المجوهرات التقاليد البربرية إضافة إلى ظهور تأثير النفوذ العثماني والإسباني فيها. إذ تلحظ أوجه للشبه بين هذه الحلي وبين العقد ذي الحلقات الثلاث الكبيرة أو المسماة طبعات، المرصع بالأحجار الكريمة والذي يعود إلى القرن السابع عشر الميلادي من المجوهرات الإسبانية. لكن ورغم التأثيرات الخارجية إلا أن هذا العقد وحُلي الأذن تمثل بقوة النمط والحرفية المغربية. ومن المثير



عقد

المغرب

القرن التاسع عشر الميلادي

الأسرة العلوية في المغرب

عقد من الذهب واللؤلؤ مع قلائد متدلية من الزفير والزمرد والياقوت على قاعدة من الذهب

٤٣ x ٤٥ سم

JE.5.1997

للاهتمام ملاحظة عمل الصائغ المعقد في صنع الثقوب التزيينية والإضافات المينائية وخصوصًا إذا علمنا أن معظم الحلي في ذلك الوقت كانت تُقيّم حسب وزنها وليس حسب إتقان صناعتها. يعتبر هذا النوع من الميناء أحد أفخر أنواع حرف الفن الإسلامي، وهو يستخدم إلى جانب أنفس الجواهر في المغرب وفي كل بلاد العالم الإسلامي الأخرى، كما يبدو في الحلي المغولية المعروضة في المتحف.

وبما أن المجوهرات هي تصميم تقليدي من شمال إفريقيا، فإنها تحمل الرموز الثقافية التي تناقلتها الأجيال في هذه المنطقة. ترمز الأشكال البيضوية الرقيقة والقطرات إلى الجوانب الأنثوية، كما أن للجواهر رمزيتها الخاصة فاللآلئ ترمز إلى الطهارة والزمرد للوقاية من السم، حسب الاعتقادات الشعبية، والياقوت لتقوية القلب.

كما يبدو في العقد المبين في الصفحة التالية والذي يحوي قطعًا محززة على شكل حبّات الشمام وتسع قطرات، فإن هناك عنصرًا شاع استخدامه هو نموذج حبة الرمان الذي كان يرمز للخصوبة والحماية من العين الحاسدة. وقد كان هذا النوع من العقود إضافةً إلى الأقراط جزءًا مهمًّا من زينة العروس



عقد

المغرب

القرن الثامن عشر الميلادي

الأسرة العلوية في المغرب

ذهب منقوش ومطعم بالمينا مع أحجار الزمرد والأميشت

القطر ١٣ سم

JE.3.1997

في حفل زفافها. فحُلي الأذن الاحتفالية كانت تتدلى من لباس الرأس وتصل إلى مستوى الأذنين وتغطيهما. وفي الحقيقة فإن هذه القطع الرائعة من المجوهرات كانت جزءًا من مهر عرائس الطبقة المغربية الراقية في فترة من الفترات. تناقلت الأجيال هذه الحلي إلى أن بيعت أخيرًا بسبب تغير الأزياء وظهور موضات جديدة.

(Behrens-Abouseif and Vernoit, 2006; Hasson, 1987; Jenkins and Keene, 1982). *M.W.*





مصباح مسجد على الطراز المملوكي

فرنسا (باريس)

١٨٨١م أو ١٨٨٤م (؟)

الجمهورية الفرنسية الثالثة

زجاج مطلي بالمينا

الارتفاع ٤١ سم

GL.512.2008

قد تبدو هذه المصابيح للوهلة الأولى من الأعمال الفنية التي نفذت في الفترة المملوكية والتي يمكن أن يُقال عنها إنها قطع إسلامية تعود إلى فترة القرون الإسلامية الوسطى، هذا إن حكمنا عليها من ناحية التصاميم والتقنيات المستخدمة في تنفيذها. لكن الحقيقة هي أن هذه القطع استقت إيحاءها من الماضي وهي تمثل انعكاسًا ثقافيًّا وارتباطًا بتراث القرون الوسطى. فقد انبثق إحياء هذه القطع من الحاجة إلى إعادة اكتشاف بعض السمات الجمالية والسياسية والثقافية التي مورست في حقب معينة من الماضي. ففنون السلالة المملوكية بنقوشها الكتابية الجريئة وتصاميمها الفخمة تجسد سلطة الحكام. وقد صنعت هذه القطع بتكليف من جهات عليا لتعرض وتعلن عن القوة والهيمنة. وقد لاقى هذا الربط بين السلطة والرومانسية إقبالاً شديدًا في الأسواق المحلية والأجنبية. تعرض هذه المشغولات المعدنية التي صنعت في مصر وفرنسا في القرن التاسع عشر الميلادي أهمية الفن الإسلامي كقوة مؤثرة في عالم التصميم الفني حتى لغير المسلمين.

تغير المناخ السياسي في مصر بشكل مأساوي مع سقوط المماليك الذي تبعه بعد فترة خروج المحتلين الفرنسيين والعثمانيين منها أيضًا، مع أن هذا لم يؤثر على الإعجاب باللمسات الجمالية المملوكية والفنون الأوروبية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين. وقد أسهم التشبه بالمماليك في دعم حق العثمانيين وتقوية حجتهم في حكم مصر. وكانت البداية مع إحياء فن العمارة الذي تبعه إحياء الفنون التزيينية، كما يبدو في هذه الفوانيس وصندوق القرآن (ص ١١٢– ١١٥).

ومن الغريب أن هذا دُعم بالموجة المتزايدة من الاستشراق التي عمت الغرب؛ فقد أصبح التصوير الحرفي أو تقليد بعض جوانب الثقافات الشرقية عنصرًا بارزًا في أواخر القرن التاسع







عشر الميلادي.

تم صنع المشغولات القاهرية في القاهرة كما يبدو من اسمها، من قبل حرفيين محليين. ولم تنته هذه الفترة من الرومانسية مع زوال حكم السلالة المملوكية، فالكثير من القطع القاهرية تحمل صورًا لآثار مصرية قديمة وأوابد مشهورة. ومن الممكن أن تكون المصابيح وعلبة القرآن المكفتة بالنحاس الأحمر والفضة قد صنعت للسوق الإقليمية أو من المرجح أن تكون قد صنعت لتصديرها إلى أوروبا.

فالخراطيش الكتابية العربية والرصائع العقدية البسيطة اللامتناهية والأطواق، كلها نسخ من المشغولات المعدنية التقليدية التي تعود إلى القرون من الثالث عشر إلى الخامس عشر الميلادية. تتمتع القطع الفنية المقلدة بنفس البريق التكفيتي الذي تمتعت به نظيراتها في القرون الوسطى قبل أن تسقط عنها المعادن الثمينة، لذا فهذه القطع المقلدة تظهر الشكل الأصلي الذي كانت ستبدو عليه قطع القرون الوسطى، فيما لو بقيت على حالها.

وعلى العكس من ذلك فإن مصابيح المساجد الزجاجية هي أوروبية الصنع تمامًا، فالعديد من المعارض العالمية التي أقيمت في باريس عامي ١٨٦٧ و١٨٧٨م وفي فيينا عام ١٨٧٣م دعمت فكرة إحياء الفنون والثقافة الشرق أوسطية في أوروبا. ومع انتشار التصاميم الهندسية والزهرية للفن الإسلامي في الغرب زاد إقبال الناس على اقتناء القطع المزينة بعناصر شرقية. وفي القرن التاسع عشر الميلادي بدأ الزجاجون في النمسا وبوهيميا وفرنسا يصنعون قطعًا فنية مزخرفة على الطراز الإسلامي. وكان فيليب جوزيف بروكارد وإميل جاليه وجوزيف ولودفيك لوبماير وأنتونيو سالفياتي من أشهر الزجاجين الذين صنعوا مصابيح معلقة وأكواب وقوارير طويلة العنق مستوحاة من الفنون الإسلامية وقدموها للمستهلكين الأوروبيين المتعطشين إليها.

فوانيس قاهرية

مصر (القاهرة)

القرن التاسع عشر الميلادي

الأسرة العلوية في مصر

نحاس أصفر مكفّت بالفضة والنحاس الأحمر

الارتفاع ٨٤ سم
والقطر ٣٤,٥ سم

MW.235.2003



مصباح مسجد على الطراز المملوكي

فرنسا (باريس)

١٨٧٠ - ١٨٨٠ م

الجمهورية الفرنسية الثالثة

زجاج مطلي بالمينا

الارتفاع ٤٠،٥ سم، القطر ٢٩ سم

GL.153.2003

المصباحان من صنع فيليب جوزيف بروكارد (١٨٣١م-١٨٩٦م) الذي بدأ حياته العملية كمرمّم للزجاج. ويعتبر أول من بدأ عملية إحياء وتجديد تقنيات الميناء المملوكية. وقد عُرض الكثير من أعماله في المعرض العالمي في باريس عام (١٨٦٧ م)، وخصوصًا مصابيح المساجد المطعمة بالميناء الفاخر.

وقد جاء في نشرة الاتحاد المركزي للفنون التزيينية الصادرة عام ١٨٧٤م أنه تأثرًا منه بمصابيح المساجد الموجودة في متحف كلوني في باريس، فإن بروكارد بدأ باقتناء وتقليد هذا النوع من المصابيح، وقد حاول البحث بعناء عن تقنيات صنع الزجاج التي اتبعها الزجاجون المسلمون وخصوصًا ما عني منها بالميناء والتزجيج. وقد ميّز بروكارد نفسه عن طريق



محـاكاة أدق تفاصيـل صنـاعة القطع الزجاجيـة الأصلية. وقد كان بارعًـا جـدًّا في التقليـد لدرجة أن معاصريـه لم يستطيعوا ملاحظة الفرق بين أعماله وبين القطع الأصلية. وإلى يومنا هذا لا يـزال الخـبراء يلاقون صعوبة في تمييـز أعماله عن الأعمال التي أنتجت في القرن الرابـع عشر الميلادي والتي استلهم منها فنـه. ولمشاهـدة تفاصيل توقيع بـروكارد، يُرجـى الإطلاع على الصفحتين ١٦-١٧.

(Rudoe, 1994; Ribeiro and Hallet, 1999). *M.W.*

صندوق قرآن قاهري (كرسي)

مصر (القاهرة)

أواخر القرن التاسع عشر

الأسرة العلوية في مصر

نحاس أصفر مكفَت بالفضة والنحاس الأحمر

الارتفاع ٨٥ سم، القطر ٤٠,٥ سم

MW.234.2003

ملحق

الإبريق (MW.600.2010): النص العربي (انظر الصفحات ٣٨-٣٩).
حول القاعدة بخط النسخ
«نقشه حسين الحكيم بن مسعود الموصلي في سنة سبعة وثلاثين وستمائة. الحمد لولي النعم يوسف ابن القنابيري».
وحول الحافة الداخلية للقاعدة بخط النسخ:
«العز الدايم والإقبال الشامل والحظ السعيد والنعمة الخالدة والنصر القاصد والسعد الفضيل والبقاء لصاحبه».
كما توجد حزم من الخط الكوفي تحوي ابتهالات شبيهة بتلك الموجودة داخل القاعدة (انظر الرسوم على اليسار، الصورة العليا).

(Christie's, *Art of the Islamic and Indian Worlds,* (London, 6 October 2009), Sale 7751, Lot 31)

الشمعدان (MW.241.2004): النص العربي (انظر الصفحات ٤٠-٤١).
على كتف القطعة بخط النسخ:
«المجد الدائم والعمر المديد الأمين والخير الزائد والحظ الصاعد والحضور الجميل والنعمة الأبدية والعيش الرغيد والصلاح المقبل والسلطة النفاذة والنصر المؤزر والثروة الدائمة والخير العميم والنعمة التامة والسعادة والجلال والفضيلة والبر».
على بدن القطعة، الحزمة العليا بالخط الكوفي:
«المجد الدائم والعمر المديد الأمين وال.... والثروة الدائمة والخير العميم والحظ الصاعد والحضور الجميل وال.... الممتاز...».
على بدن القطعة، الحزمة السفلى بالخط الكوفي:
«المجد الدائم والعمر المديد الأمين والخير الزائد والحظ الصاعد والحضور الجميل والحظ الأبدي.... والحظ السعيد و...... السلام الداخلي والخير العميم والنعمة الوافرة والسعادة الدائمة». (انظر أيضًا الرسوم على اليسار، الصورة السفلى).

(Sotheby's, *Islamic and Indian Art: Oriental Manuscripts and Miniatures,* (London, 29 April 1992), Lot 52)

السلطانية (MW.156.2000): النص العربي (انظر الصفحات ٤٤-٤٥).
الجزء الداخلي من السلطانية حول رسم يمثل بركة سمك بخط النسخ:
«العز لمولانا السلطان العظيم المالك رقاب الأمم/ سلطان السلاطين العرب والعجم/ الكامل الفاضل المؤيد المجاهد العالم».
حول الجدار الداخلي تحت إفريز من الحيوانات:
«عمل العبد الضعيف حجي محيي الكافاني» (انظر أيضًا الرسوم على اليسار، الصورة الوسطى).

(Christie's, *Islamic Art and Manuscripts,* (London, 11 April 2000), Sale 6281, Lot 263)

خنجر شاه جهان (MW.579.2008): النصان العربي والفارسي (انظر الصفحات ٧٦-٧٧).
اللوحات الطويلة:
«خنجر ملك الملوك، حامي الدين وغازي العالم. الملك المنتصر، سيد التوحيد السعيد الثاني، شاه جهان، مثل الهلال، لكنه وبانتصاراته المتألقة يجعل العالم متألقًا إلى الأبد مثل أشعة الشمس».
أما في الخراطيش الأربعة المفصصة:
«يا الله يا فتّاح! يا معين! يا مساعد! تمت في العاصمة أكبرأباد في السنة الملكية الثانية. ١٠٣٩ (١٦٢٩-٣٠)».

(Bonham's, *The Jacques Desenfans Collection*, (London, 10 April 2008), Sale 16444, Lot 271)

سيف (تلوار) شاه جهان (MW.532.2007): النصان العربي والفارسي (انظر الصفحات ٧٨-٧٩).
رباعية ندى علي متبوعة بـ: «لاإله إلا الله محمد رسول الله. هذا هو السيف الملكي الخاص بصاحب قيران الثاني/ الملك المنتصر، ملك البر والبحر، شاه جهان».

L.S (or: D).N. [Regnal] Year 10 (?) [10]47 (?) (AD 1637-8). In [Emperor's] company.

(Sotheby's, *Arts of the Islamic World, Including Fine Carpets and Textiles*, (London, 24 October 2007), Sale 7222, Lot 246)







قائمة المراجع

Burns, E. Jane (ed.). *Medieval Fabrications – Dress, Textiles, Cloth work and Cultural Imaginings*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Caiger-Smith, Alan. *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*. London: Faber and Faber, 1985.

Canby, S.R. *Shah 'Abbas; The Remaking of Iran*. London: British Museum Press, 2009.

Carboni, S. and D. Whitehouse. *Glass of the Sultans*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.

Carswell, J. *Iznik Pottery for the Ottoman Empire*. Doha: Islamic Art Society, 2003.

Christie's. *Magnificent Mughal Jewels*. London: Christie's, 6 October 1999.

________. Christie's. *The Art of the Islamic and Indian World*. London: Christie's, 7 October 2007.

________. *Art of the Islamic and Indian Worlds*. London: Christie's, April 2008.

________. *Art of the Islamic and Indian Worlds*. London: Christie's, 6 October 2009 (using information supplied by Professor Beatrice Gruendler)

Curtis, J. and S.J. Simpson (eds.). *The World of Achaemenid Persia: The Diversity of Ancient Iran*. London: I. B. Tauris, 2010.

Diba, L. and M. Ekhtiar. *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*. New York: I.B. Tauris, 1998.

Dodds, J. *Al Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.

Aksoy, S. and R. Milstein. "A Collection of Thirteenth-century Illustrated Hajj Certificates". In *M. Ugur Derman 65 Yas Armagani / 65th Birthday Festschrift*. Edited by Irvin Cemil Schick (ed.). Istanbul: Sabanci University, 2000.

Al-Kisa'i, Mohammed bin 'Abd Allah. Translated by W. M. Thackston Jr. *Tales of the Prophets*. Boston: Twayne, 1978.

Alexander, D. G. "Two Aspects of Islamic Arms and Armour: I. The Turban Helmet and II. Watered Steel and the Waters of Paradise." *Metropolitan Museum Journal*, Vol.18 (1983): 97-104.

Allan, J. *Metalwork Treasures from the Islamic Courts*. London and Doha: Islamic Art Society and Museum of Islamic Art, 2002.

Allsen, T. *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Atasoy, N. and J. Raby. *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*. London: Alexandria Press, 1989.

Baker, L. *Islamic Textiles*. British Museum Press: London, 1995.

Bass, G. F., et al. *Serçe Limani: An Eleventh-Century Shipwreck*, Vol. II. College Station: Texas A&M University, 2009.

Behrens-Abouseif, D. and S. Vernoit. *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation and Eclecticism*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2006.

Bier, C. (ed.). *Woven from the Soul Spun from the Heart: Textiles Arts of the Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries*. Exhibition catalogue. Washington D.C: Textile Museum, 1987.

James, D. *The Master Scribes*. London and Oxford: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992.

Khoury, N.N. "The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century". In *Muqarnas*, Vol. 13 (1996).

Kleiterp, M, and C. Huygons. *Istanbul: The City and the Sultan*. Amsterdam: Heleen van Ketwich Verschuur, 2006.

Krishnan, U.R.B. and M.S. Kumar. *Indian Jewellery: Dance of the Peacock* (reprint). Mumbai: India Book House, 1999.

Kröger, J. Nishapur: *Glass of the Early Islamic Period*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.

Lentz, T.W. and G.D. Lowry. *Timur and the Princely Vision*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1989.

Martinez Caviró, B. *Cerámica Hispano-musulmana Andalusí y Mudéjar*. Madrid: Ediciones El Viso, 1991.

McWilliams, M. and D.J. Roxburgh. *Traces of the Calligrapher: Islamic Calligraphy in Practice, c. 1600-1900*. Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

Nickel, H. "Arms and Armor: From the Permanent Collection". In *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 49, No. 1 (Summer, 1991).

Nicolle, D. and A. McBride. *The Mamluks: 1250-1517*. In Men-At-Arms Series (259). London: Osprey, 1993.

Pope, A.U. and P. Ackerman (eds.). *A Survey of Persian Art*. London and New York: Oxford University Press, 1939.

Derman, M.U. *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakip Sabanci Collection, Istanbul*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

Eiland, M.L. Jr. and R. Pinner (eds.). "The Salting Carpets". In *Oriental Carpet and Textile Studies*, Vol. 5, part 2. ICOC: Milan, 1999.

Falk, S.J. *Qajar Paintings: Persian Oil Paintings of the 18th and 19th Centuries*. London: Faber and Faber, 1972.

Fletcher, R. *Moorish Spain*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1992.

Gabrieli, F., et al. *Maghreb Medieval. L'Apogee de la civilisation islamique dans l'occident Arabe*. Paris : Edisud, 1991.

Gros and Delettrez. *Voutier Orientalisme*. Auction catalogue. Gros and Delettrez: Paris, 24 and 25 June 2002.

Harley, J.B. and D. Woodward (eds.). "The History of Cartography", Vol. 2, Book 1, in *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Hasson, R. *Later Islamic Jewellery*. Jerusalem: L.A. Mayer Memorial Institute for Islamic Art, 1987.

Hillenbrand, R. *Islamic Architecture*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1994.

L'Institut du Monde Arabe. Catalogue of the Exhibition, "Les Andalousies de Cordoue à Damas". L'Institut du Monde Arabe: Paris, 28 November 2000 until 15 April 2001.

Jenkins, M. and M. Keene. *Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982.

_______. *Milestones in the History of Carpets*. Moshe Tabibnia: Milan, 2006.

Von Folsach, K. *Art from the World of Islam in the David Collection*. Copenhagen: Kjeld von Folsach, 2001.

Ward, R. *Islamic Metalwork*. New York: Thames and Hudson, 1993.

_______. "Glass and Brass". In *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*. London: British Museum Press, 1998.

_______. "Big Mamluk Buckets". In *Annales du 16e Congres de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*. London: 2003.

Wardwell, A. "Pani Tartarici: Eastern Islamic Silks". In *Islamic Art*, Vol. III. Genoa and New York: Bruschettini Foundation for Islamic and Asian Art, and Islamic Art Foundation, 1989.

Witkam, J.J. "The Battle of the Images: Mekka vs. Medina in the Iconography of the Manuscripts of al-Jazuli's Dala'il al-Khayrat". In *Theoretical Approaches to the Transmission and Edition of Oriental Manuscripts* (Beiruter Texte und Studien 111). Judith Pfeiffer and Manfred Kropp (eds.). Würzburg: Ergon Verlag, 2007.

Whitehouse, D. *Roman Glass in the Corning Museum of Glass*, Volume II. Corning, N.Y.: Corning Museum of Glass, 2001.

Wightman, G. J. "The Myth of Solomon." In *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 277/278, (February-May 1990).

Zebrowski, M. *Gold, Silver and Bronze from Mughal India*. London: Alexandria Press, 1997.

Pritchard, J.B. (ed.). *Solomon and Sheba*. London: Phaidon Press, 1974.

Ray, A. *Spanish Pottery 1248-1898*. London: Victoria and Albert Museum Publications, 2000.

Rogers, J.M. and K. Cengiz. *The Topkapi Sarayi Museum: The Treasury*. Boston: Little, Brown and Company, 1986.

Rosser-Owen, M. *Ivory: 8th to 17th centuries Treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar*. Doha: National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004.

Ribeiro, M. and J. Hallet. *Mamluk Glass in the Calouste Gulbenkian Museum*. Lisbon: Calouste Gulbenkian Museum, 1999.

Roxburgh, D.J. (ed). *Turks: A Journey of a Thousand Years, 600-1600*. London: Royal Academy of Arts, 2005.

Rudoe, J. *Decorative Arts 1850-1950*. London: The British Museum Press, 1994.

Safwat, N.F. *The Golden Pages*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Schmoranz, G. *Old Oriental Gilt and Enamelled Glass Vessels* (English version). Vienna and London: Imperial-Handels Museum of Vienna, 1899.

Shalem, A. *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*. Leiden: Brill, 2004.

Sotheby's. *Indian and Southeast Asian Art*. London: Sotheby's, 26 March 2003.

Spuhler, F. *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*. London: Faber & Faber, 1978.

Thompson, J. *Silk*. Doha: National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004.



مسرد

إسبانيا الأموية
تعرف أيضًا باسم خلافة قرطبة، وقد أسسها عبد الرحمن الثالث، و هو أحد أبناء السلالة الأموية المرشحين للخلافة. وقد حكم الأندلس وشمال إفريقيا حيث كانت عاصمة حكمه هي قرطبة. استمر الحكم الأموي ما بين ٧٥٦-١٠٣١م.

الآنية ذات البريق المعدني
نوع من التزيين يتحقق باستخدام صباغ يحوي أكسيدًا معدنيًا (غالبًا ما يكون مزيجًا من النحاس الأحمر والفضة) فوق تزجيج مشوي ثم يعاد شيه مرة أخرى بدرجات حرارة أقل. يتحول الأسيد إلى الشكل المعدني ويلتصق بالتزجيج معطيًا القطعة تأثيرًا ذهبيًا قزحيًا.

الأخمينيون
أسرة ملكية فارسية. كانت إمبراطورية الفرس هي أكبر إمبراطورية في العالم القديم وهي التي أسسها كورش العظيم. وقد امتدت من إيران إلى الأناضول ومصر وإلى غرب وأواسط آسيا وشمال الهند.

البلور الصخري
الكوارتز أو ثاني أكسيد السيليكون الصافي العديم اللون والذي حاول الزجاجون العثور عليه واستخدامه لتقليد الأعمال الفنية القديمة.

البوختة
لباس للرأس برجي الشكل كانت تلبسه سيدات الطبقة الراقية في فترة الإمبراطورية المنغولية ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلاديين.

التخريم
أي نوع من الأعمال الزخرفية مثل التطريز والدانتيل والمعادن والحجر أو الخشب ذي الأشكال الشبكية.

التقزح اللوني
التأثير الشبيه بتموجات قوس قزح والذي يظهر على القطع عند انعكاس الضوء على أجزائها التي تعرضت طويلًا للعوامل الجوية.

التكفيت
تقنية يطرق من خلالها الذهب والفضة والنحاس داخل خدود منقوشة (في التصاميم) على سطح من البرونز أو النحاس الأصفر.

التيمبرا
دهان دائم سريع الجفاف يتألف من أصبغة ملونة ممزوجة بمادة منحلة بالماء (غالبًا ما تكون مادة لزجة مثل صفار البيض).

الخزف الأندلسي
الخزف الذي أنتجته إسبانيا المسيحية على الغالب وقد نفذه الخزافون البربر. تضم تزييناته رموزًا مسيحية داخل التصاميم الإسلامية.

الخزف الإزنيقي
الخزف الذي تم إنتاجه في منطقة إزنيق التركية ما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر الميلاديين. ويُصنع من الخزف المخلوط بالزجاج ويُزين برسوم ملونة تحت طبقة من التزجيج.

الخط الكوفي
خط عربي تستخدم فيه الزوايا الحادة مع خطوط أفقية وعمودية واضحة وقد نشأ وتطور ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين. وقد اشتق اسمه من مدينة الكوفة في العراق.

الخط المحقق
خط عربي يكتب بحروف متصلة ويتميز بالمساحة القليلة التي تبعدها حروفه عن القاعدة، وأيضًا بخطوطه الهابطة بتجاويف سطحية وحروفه ذات النهايات المستقيمة والمستدقة. ويعتقد أن ابن البواب كان أول من استخدم هذا الخط في القرن العاشر الميلادي.

السعف
تصميم مأخوذ من الأوراق المروحية لشجرة النخيل.

السلالة الأموية
الثانية من بين الخلافات الأربع التي حكمت بعد وفاة الرسول

محمد (صلى الله عليه وسلم) وكانت عاصمتها دمشق. وقد امتدت أراضيها ما بين عامي ٦٦١-٧٥٠م لتشمل أكثر من ٥ ملايين متر مربع من الأرض، مما يجعل منها خامس أكبر إمبراطورية وجدت في العالم.

السلالة الأيوبية

سلالة من المسلمين السنة من أصول كردية، كانت لهم عواصم في كلٍّ من القاهرة ودمشق وقد حكموا معظم مناطق الشرق الأوسط ما بين عامي ١١٧١-١٢٦٠م. وقد تميزت فترة حكمهم بكونها بداية مرحلة من الازدهار الاقتصادي والنهضة الفكرية التي رعاها ملوكهم.

السلالة الإلخانية

حكمت هذه السلالة المنغولية إيران والعراق وأجزاء من سوريا وشرق الأناضول والقوقاز ما بين ١٢٥٢/٥٦- ١٣٣٥م ، أما عاصمتاها الرئيستان فكانتا في تبريز والسلطانية. وقد كان لهذه السلالة الفضل في إدخال التأثير الأوروبي والصيني إلى إيران مما غير وجه الفن الإسلامي.

السلالة التيمورية

حكمت هذه السلالة المتحدرة من المنغول ومن تيمور تحديدًا (حكم ما بين ١٣٧٠-١٤٠٥م) بلاد إيران والعراق وآسيا الوسطى ما بين ١٣٧٠-١٥٠١م. تحمل السلالة إرثًا منغوليًّا تركيًا امتزج بثقافة البلاط الفارسي الأدبية والفنية.

السلالة الزنكية

حكمت هذه السلالة التركية شمال العراق وأجزاء من سوريا ما بين عامي ١١٢٧-١٢٦٢م بالنيابة عن الإمبراطورية السلجوقية. وقد كانت عاصمتاها هما حلب ودمشق.

السلالة الساسانية

خلفت الإمبراطورية البارثية، وكانت آخر إمبراطورية حكمت إيران قبل الإسلام ما بين عامي ٢٢٠-٦٥٠م تقريبًا. امتدت الإمبراطورية الساسانية من نهر الفرات إلى نهر السند وضمت أرمينيا وجورجيا وأذربيجان.

السلالة الصفوية

حكمت هذه السلالة من الشاهات ما بين عامي ١٥٠١-١٧٣٢م وجعلت المذهب الشيعي دينًا لدولتها. كانت عاصمتها أصفهان التي أصبحت مركزًا لشبكة تجارية ضخمة اختصت بإنتاج وتصدير الأنسجة، وقامت بتكليف الفنانين بوضع الكثير من المخطوطات المصورة.

السلالة العباسية

السلالة الثانية من بين أكبر سلالتين في الإمبراطورية الإسلامية للخلافة، وقد دحرت الخلافة الأموية عام ٧٥٠ وحكمت إلى أن سحقها الغزو المنغولي عام ١٢٥٨. تُعرف الفترة العباسية بكونها بداية العصر الذهبي للدولة العربية.

السلالة العثمانية

حكمت الإمبراطورية العثمانية (حوالي ١٢٨٠-١٩٢٢م) بعد انهيار السلطنة السلجوقية في الأناضول. وقد امتد نفوذها ليشمل المناطق البيزنطية من الأناضول والتي توجت بسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣. وبحلول القرن السادس عشر الميلادي امتدت الإمبراطورية العثمانية إلى الشرق الأوسط وأوروبا الوسطى.

السلالة الفاطمية

تركزت هذه الخلافة الشيعية في تونس ثم في مصر وحكمت بلاد المغرب وصقلية ومالطة والحجاز وبلاد شرق المتوسط ما بين عامي ٩٠٩-١١٧١ م. وقد اشتهر الفاطميون بإعطاء المناصب لذوي الكفاءة، كما اشتهروا بالفنون. وقد ازدهرت صناعة الأواني الخزفية ذات البريق المعدني والمصنوعات الزجاجية والمشغولات المعدنية في هذا العهد.

السلالة القاجارية

أسرة ملكية إيرانية ذات أصول فارسية تركية حكمت إيران ما بين عامي ١٧٩٤- ١٩٢٥ م. وقد اشتهر الملك القاجاري فتح علي شاه (الذي حكم ما بين ١٧٩٧-١٨٣٤م) بتكليف الرسامين برسم لوحات على القماش ظهر فيها التأثير الأوروبي.

السلالة المرينية

سلالة بربرية شمال إفريقية من قبيلة زناتة، حكمت مراكش والمغرب الأوسط ما بين عامي ١١٩٦-١٤٦٥م وكانت عاصمتها فاس.

السلالة المغولية
حكمت هذه السلالة من الأباطرة شبه القارة الهندية ما بين عامي ١٥٢٦-١٨٥٧م. وهناك مقولة تدعي تحدرهم من المغول. وقد كانوا من أغنى وأقوى الإمبراطوريات الإسلامية في الفترات المتأخرة وهم معروفون بفنونهم وعمارتهم.

السلالة المملوكية
تأسست هذه السلالة من قبل العبيد الأتراك الذين عملوا كجنود وذلك عام ١٢٥٠م وقد أطاحوا بآخر السلاطين الأيوبيين وأقاموا حكمهم في كل من مصر وسوريا. اشتهر المماليك بمحاربتهم للصليبيين وهزيمتهم للمنغول.

الشطرة
مظلة ملكية توضع فوق رؤوس الملوك أو فوق رؤوس الآلهة كما هي الحال في الصور الهندوسية والبوذية. وهي رمز هندي للحماية والملكية.

الشنتماني
نمط زخرفي يتألف من ثلاث دوائر وخطوط متموجة. ربما يكون منشأ الخزف الشنتماني هو أواسط آسيا لكن تصاميمه ظهرت غالبًا في الفن العثماني.

النقش بالعجلة الدوارة
عملية لتزيين الزجاج من خلال حفره بواسطة عجلة دوارة تستخدم فيها أقراص بأحجام متفاوتة ومن مواد مختلفة (غالبًا ما تصنع من النحاس وأحيانًا من الحجر)، وشحم أو طين كاشط يثبت على العجلة.

بلاد الأندلس
تقع في النصف الجنوبي من شبه الجزيرة الأيبيرية، وقد حكمها المسلمون ما بين عامي ٧١١-١٤٩٢ م.

خط الثلث
ويعني واحد على ثلاثة، وهو خط عربي يكتب بحروف متصلة ويتميز بنهاياته الكبيرة المستديرة. وقد كان يستخدم غالبًا في النقوش التي تحفر على الأوابد والصروح خصوصًا من قبل المماليك، سلاطين مصر.

خط النستعليق
الكلمة مشتقة من تعليق النسخ وقد تطور هذا الخط في إيران في القرن الخامس عشر الميلادي، وشاع استخدامه في إيران والهند المغولية اعتبارًا من القرن السادس عشر. وقد كان يستخدم في كتابة القصائد الشعرية وليس في نسخ القرآن.

خط النسخ
واحد من أصل ستة خطوط تستخدم الحروف المتصلة التي استخدمها الخطاط ابن مقلا في القرن العاشر الميلادي. وقد استخدم هذا الخط بدلًا من الخط الكوفي وخصوصًا في نسخ القرآن.

زجاج الكاميو
زجاج مغطى بطبقة أو أكثر من الألوان المتضاربة. الطبقات الخارجية منه تكون محفورة أو منقوشة أو مقطعة لتنتج تصميمًا بارزًا من الخلفية.

سلالة بني نصر
آخر السلالات العربية التي حكمت إسبانيا، وقد وصلت إلى الحكم بعد هزيمة الموحدين عام ١٢١٢م. وقد حكم بنو نصر غرناطة والخاين والمرية ومالقة في جنوب شبه الجزيرة الأيبيرية ما بين عامي ١٢٣٨-١٤٩٢م.

لحمة الزركشة
لحمة تكميلية توضع على أرضية الحياكة لإضافة الرسم المطلوب فقط داخل النموذج، أي أن حياكتها لا تمتد من إحدى حاشيتي القماش إلى الحاشية الأخرى.



كشــاف

متحف الفن الإسلامي

MUSEUM OF ISLAMIC ART

DOHA-QATAR